

Философия искусства

Ипполит Тэн

THE
PHILOSOPHY OF ART

BY

H. TAINE

PROFESSOR OF ÆSTHETICS AND OF THE HISTORY OF ART IN THE
ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, PARIS.

TRANSLATED BY

JOHN DURAND

Second Edition, Thoroughly Revised by the Translator



NEW YORK
HOLT & WILLIAMS
1873

Электронная книга проекта "Гутенберг" по философии искусства

Этой электронной книгой может пользоваться любой человек в любой точке Соединенных Штатов и в большинстве других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Философия искусства

Автор: Ипполит Тэн

Переводчик: Джон Дюран

Дата выхода: 4 сентября 2016 г. [Электронная книга № 52980]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык-: английский, ,,

Кредиты: Подготовлено Марком Д'Хугом на сайте Free Literature (скоро будет онлайн в расширенной версии, а также со ссылками на бесплатные источники для образования по всему миру... МООС, учебные материалы, ...) Изображения, щедро предоставленные интернет-архивом.

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА" ***

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ВУ Х. ТЕЙН

ПРОФЕССОР ЭСТЕТИКИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ В ШКОЛЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ, ПАРИЖ.

ПЕРЕВОД ДЖОНА ДЮРАНА

Второе издание, тщательно переработанное редактором

НЬЮ-ЙОРК

ХОЛТ И УИЛЬЯМС

1873

ПРИМЕЧАНИЕ ИЗДАТЕЛЯ.

Ныне знаменитое имя Тэна впервые было представлено американской публике после выпуска в 1865 году небольшого импортного издания этого труда. Это издание давно вышло из печати как у нас, так и в Европе. То, что книга сейчас переиздается, может вызвать особое удовлетворение у тех, кто уже обладает авторским "Идеалом в искусстве" "Искусство в Нидерландах" и "Искусство в Греции", поскольку эта работа (теперь опубликованная в едином стиле с другими названными), по сути, является предшественницей их всех; она содержит принципы,

изложенные в первом курсе лекций Автора и постоянно упоминаемые в более поздних курсах, которые теперь образуют книги, на которые ссылается befo.

При подготовке этого издания к печати переводчик, используя опыт, накопленный в более поздних работах, значительно улучшил его по сравнению с предыдущим изданием.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.

Перевод, который предлагается читателю, состоит из курса лекций, прочитанных зимой 1864 года перед студентами-искусствоведами *Школы изящных искусств* в Париже Х. Тэном, профессором эстетики и истории искусства в этом учебном заведении.

Эти лекции, как система эстетики, состоят из применения экспериментального метода к искусству точно так же, как он применяется к наукам. Какой бы полезностью ни обладала система, она обязана этому принципу. Автор пытается объяснить искусство социальными влияниями и другими причинами; человечество в разное время и в разных местах, климат и другие условия предоставляют факты, на которых основывается теория. Художественное развитие любой эпохи или народа становится понятным благодаря серии исторических выводов, заканчивающихся несколькими логическими выводами, составляющими то, что провозглашает название книги, — *философию искусства*.

Такая система, по-видимому, обладает многими преимуществами. Среди прочего, это имеет тенденцию освобождать изучающего искусство, а также любителя, от метафизических и визионерских теорий, вырастающих из ложных теорий и традиционных заблуждений; его не вводит в заблуждение исключительная приверженность определенным школам, мастерам или эпохам. Это также имеет тенденцию делать критику менее капризной и, следовательно, менее вредной; не диктуя общепринятых стандартов суждения, это способствует развитию духа милосердия по отношению ко всем произведениям. Поскольку здесь нет попытки сделать что-то большее, чем объяснить искусство в соответствии с законами природы, читатель должен судить, выполняет ли эта система свою миссию, как и все системы, предполагающие создание порядка из беспорядка.

Читатели, знакомые с талантливой и оригинальной работой М. Тэна по английской литературе (*"История английской литературы"*), узнают на следующих страницах ту же теорию, применяемую к искусству, что и в ней применительно к литературе.

Джей Ди

ЛОНДОН, 9 ноября 1865 года.

ПРЕДИСЛОВИЕ Ко ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ.

С момента выхода первого издания *"Философии искусства"* семь лет назад в Лондоне ее автор стал заслуженно популярен, и особенно в этом отношении. Его труды ищут, читают и переводят как в Англии, так и на европейском континенте, и было бы чистым золотом сказать что-нибудь в его похвалу. Как и всякий гениальный человек, со временем он совершенствовался в порядке

своих мыслей и в своем прекрасном художественном стиле. Его последняя работа "Об интеллекте" ставит его на такое же высокое место среди мыслителей, как и его прежние работы среди литераторов.

Настоящее издание представляет собой тщательную переработку предыдущего и фактически представляет собой новый перевод. Если бы их можно было сравнить с оригиналом, то, вероятно, никакого изменения смысла обнаружить не удалось бы. Однако настоящее издание является гораздо более буквальным, и переводчик считает его улучшением и надеется, что оно будет признано более достойным своего одаренного автора, публики, его снисходительных критиков и публики в целом.

Джей Ди

САУТ-ОРИНДЖ, Нью-Джерси, январь, 1873г.

Содержание.

ЧАСТЬ I.

О ПРИРОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

§ I.

Объект данного исследования — Используемый метод — поиск совокупностей, от которых зависит Произведение искусства.

Первая совокупность — все творчество Художника; Вторая совокупность - Школа, к которой он принадлежит; примеры - Шекспир, Рубини др. Третья совокупность - Современное общество; примеры - Греция, Испания в шестнадцатом веке.

Условия, определяющие внешний вид и характер произведений искусства; примеры: Греческая трагедия, готическая архитектура, голландская живопись, французская трагедия—Сравнение климата и природных явлений с моральной температурой и ее эффект —Применение этого метода к итальянскому искусству.

Объекты и метод эстетики—Противопоставление исторического и догматического методов—Законы—Симпатия ко всем школам—Аналогия между эстетикой и юриспруденцией, а также между естественными и моральными науками.

§ II.

Что является Объектом искусства — Исследования Экспериментального, а не Идеального — Сравнения и Исключения произведений искусства достаточно.

Разделение искусств на две группы — с одной стороны, Живопись, Скульптура и поэзия; и, с другой, Архитектура и музыка. Первая группа — Имитация, по—видимому, конец искусства — Причины для этого вытекают из обычного опыта и из жизни великих людей; Мишаэль Анджело, Корнель — причины, вытекающие из истории искусства и литературы; Помпеи и Равенна - классический стиль при Людовике XIV и академический стиль при Людовике XV.

§ III.

Точное подражание — не предел искусства—Иллюстрации, полученные с помощью литъа, фотографии и стенографии—Сравнение Деннера и Ван Дейка—Некоторые виды искусства намеренно неточны—Сравнение античных статуй и фигур в драпировках в церквях Неаполя и Испаниаин—Сравнение прозы и стихов-Две Ифигении Гете

§ IV.

Отношения частей истинный объект подражания —Иллюстрации, почерпнутые из рисунка и литературы.

§ V.

Произведение искусства, не ограничивающееся имитацией взаимоотношений Частей — Модификация принципа в величайших школах; Микеланджело, Рубенс—Гробница Медичи—"Кермессе".

Определение сущностного характера: примеры Льва и Нидерландов.

Важность Сущностного характера; Природа, выражающая его несовершенно, занимает свое место в Искусстве — Фландрия во времена Рубенса и Италия во времена Рафаэля.

Художественное воображение —спонтанные впечатления и их способность к трансформации.

Ретроспектива; последовательные этапы метода и определение произведения искусства.

§ VI.

Две части в этом Определении — То, как в него входят музыка и архитектура — Противопоставление первой и второй группы искусств — Первая копирует органические и моральные зависимости; вторая сочетает математические зависимости.

Математические отношения, воспринимаемые зрением — Различные классы этих отношений— Принцип архитектуры.

Математические отношения, воспринимаемые слухом—Различные классы этих отношений— Принцип музыки—Второй принцип музыки, Аналог Звука и Крика—Музыка, с этой стороны, входит впервую группу Искусств.

Данное определение применимо ко всем видам искусства.

§ VII.

Ценность искусства в жизни человека—Эгоистичные действия ради сохранения Личности— Социальные действия, направленные на сохранениеВида—Бескорыстные действия, целью которых является созерцание Причин и Сущностей — Два способа достижения этой цели; Наука и искусство—Преимущества искусства.

ЧАСТЬ II.

ПРОИЗВОДСТВО ВОРК ст.

§ I.

Общий закон создания произведения искусства — Первая формула — Два вида доказательств: одно из Опыта, а другое из рассуждений.

§ II.

Общая характеристика действия социальных сред — Развитие Растения в сравнении с развитием человеческой деятельности — Естественный отбор.

§ III.

Действие моральной температуры — Влияние меланхолии и веселых состояний ума — Художник опечален своей личной долей несчастья — меланхолическими идеями своих современников — Своей способностью определять характер объектов, которым в данном случае является печаль — Он находит подсказки и просветление только в меланхолических сюжетах — Публика понимает только меланхолические сюжеты.

Обратный случай, состояние благополучия и всеобщей радости — Промежуточные случаи.

§ IV.

Реальные и исторические случаи — четыре эпохи и четыре ведущих искусства.

§ V.

Греческая цивилизация и античная скульптура — Сравнение греческих нравов с нравами современников — Город — Горожанин — Вкус к войне — Спортсмен — Спартанское воспитание — Гимназии в других частях Греции.

Соответствие обычаев идеям — Нагота — Олимпийские игры — Боги совершенствуют Человеческие фигуры.

Рождение скульптуры; Статуи спортсменов и Богов — Почему скульптуры было достаточно для замыслов Художника — Огромное количество статуй.

§ VI.

Цивилизация средневековья и готическая архитектура.

Упадок античного общества — Вторжения варваров — Феодальные эксцессы — Всеобщая нищета.

Отвращение к жизни — Возвышенная чувствительность — Страсть любви — Сила христианской религии.

Рождение готической архитектуры — Собор — Универсальность готической архитектуры.

§ VII.

Французская цивилизация семнадцатого века и классическая трагедия.

Вкус царедворца — Трагедия — Аристократические настроения общества — Импорт французской трагедии в другие европейские страны.

§ VIII.

Современная цивилизация и музыка —Французская революция—Последствия гражданского равенства, машинерии и комфорта существования—Упадок Традиционной власти.

Репрезентативное человеческое развитиемузыки — ее происхождение в Германии и Италии; и ее зависимость от современных настроений.

Универсальность музыки.

§ IX.

Закон создания произведений искусства — Четыре Термина Серии —
Практическоеприменение Закона ко всем видам искусства и любой Литературе.

§ X.

Применение Закона к настоящему — Социальная среда постоянно обновляется, Искусство обновляется само по себе — Надежды на будущее.

О ПРИРОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ:

Начиная этот курс лекций, я хочу попросить вас о двух вещах, в которых я очень нуждаюсь: во-первых, о вашем внимании; во-вторых, и особенно, о вашем добром снисхождении.

Теплыйприем, оказанный вами, убеждает меня, что вы окажете мне и то, и другое. Позвольте мне заранее искренне поблагодарить вас. Предмет, которым я намерен развлечь вас в этом году, - это история искусства, и, главным образом, история живописи в Италии. Впрежде чем перейти к самому предмету, я хочу указать вам на его дух и метод.

Я.

Принципиальный момент этого метода состоит в признании того, что произведение искусства не изолировано и, следовательно, что необходимо изучить условия, из которых оно возникает и которыми объясняется.

Первый шаг несложен. Во-первых, и это очевидно, произведение искусства — картина, трагедия, статуя — принадлежит к определенному целому, то есть ко всей работе художника, создавшего его. Это элементарно. Хорошо известно, что разные работы художника имеют семейное сходство, как дети одного родителя; иными словами, они имеют определенное сходство друг с другом. Мы знаем, что у каждого артиста есть свой собственный стиль, стиль, узнаваемый во всех его постановках. Если он художник, у него есть свой колорит, богатый или бедный; его любимые типы, благородные или неблагородные; его установки, его способ композиции, даже его способы исполнения; его любимые пигменты, оттенки, модели и манера работы. Если он писатель, у него есть свои персонажи, спокойные или страстные; свои сюжеты, простые или сложные; свои развязки, комические или трагические, свои особенности стиля,

свои любимые периоды и даже свой особый словарный запас. Это настолько верно, что знаток, если вы положите перед ним работу, не подписанную каким-либо выдающимся мастером, способен почти с уверенностью определить, какому художнику принадлежит эта работа, и, если он достаточно опытен и деликатен в своем восприятии, период жизни художника и особую стадию его развития.

Это первое целое, к которому мы должны отнести произведение искусства. А вот и второе. Сам художник, рассматриваемый в связи с его творчеством, не изолирован; он также принадлежит к целому, более великому, чем он сам, объединяющему школу или семью художников того времени и страны, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который, на первый взгляд, кажется, дивный небесный дар, как аэролит с небес, мы находим несколько драматургов чкайф заказа—Вебстер, Форд, Massinger, Марло, Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер—всех, о ком писал в том же стиле и в том же духе, как и он. В их драмах те же персонажи, что и в шекспировских, те же жестокие и ужасные персонажи, те же убийственные и непредвиденные происшествия, те же внезапные и неистовые страсти, тот же нерегулярный, капризный, напыщенный, великолепный стиль, то же изысканное поэтическое чувство сельской жизни и пейзажа и те же деликатные, нежные, ласковые япоступки женщины.

Подобным образом следует судить и о Рубенсе. Рубенс, по-видимому, стоит особняком, без предшественника или преемника. Однако, отправившись в Бельгию и посетив церкви Гента, Брюсселя, Брюгге или Антверпена, вы обнаружите группу художников, гениально похожих на него. Во—первых, есть Крейер, в свое время считавшийся соперником; Сегерс, Ван Ост, Эвердинген, Ван Тулден, Квеллин, Хондторст и другие, с которыми вы знакомы, Йорданс, Ван Дейк - все они создают живопись в том же духе и со многими отличительными чертами, сохраняя семейное сходство. Подобно Рубенсу, эти художники наслаждались живописью румяной и здоровой плоти, насыщенного и трепетного трепета жизни, свежей и чувственной мякоти, которую ятак щедро распределил по поверхности живого существа, реальных и часто brutальных типов, увлеченности и отказа от неограниченных действий, великолепных блестящих и расшитых драпировок, различных оттенков шелка и пурпура, а также демонстрации подвижных складок. В наши дни они, кажется, заслонены славой своего великого современника; но не менее верно и то, что для его понимания необходимо изучать его среди этого скопления гениев, из которых он является самой яркой жемчужиной, — это семья художников, самым выдающимся представителем которой он является.

Поскольку это был второй шаг, теперь остается третий. Эта семья художников сама по себе представлена в другом, более обширном целом, которым является окружающий ее мир, и вкусы которого схожи. Социальное и интеллектуальное состояние публики такое же, как и у художников; они не изолированные люди; только их голос мы слышим в этот момент на протяжении веков, но за этим живым голосом, который доносится до нас вибрирующими звуками, мы различаем шепот и, так сказать, широкий, низкий звук, великий, бесконечный и разнообразный голос народа, поющий в унисон с ними. Они были великими благодаря этой гармонии, и очень важно, чтобы так было всегда. Фидий и Диоктин, строители Парфенона и Юпитера Олимпийского, были, как и другие афиняне, язычниками и свободными гражданами, воспитанными в *палестре*, упражнявшимися и боровшимися обнаженными и привыкшими совещаться и голосовать на общественных собраниях; у них были те же привычки, те же интересы, те же идеи, та же вера; люди той же расы, того же образования, того же языка;

так что во всех важных действиях своей жизни они находились в гармонии со своими зрителями.

Эта гармония становится еще более очевидной, если мы рассмотрим эпоху, более близкую к нашей. Возьмем, к примеру, великую испанскую эпоху шестнадцатого и части семнадцатого веков, в которую жили великие художники Веласкес, Мурильо, Сурбаран, Франсиско де Эррера, Алонсо Кано, и Моралес; и великие поэты Лопе де Вега, Кальдерон, Сервантес, Тирсо де Молина, дон Луис де Леон, Гильом де Кастро и многие другие. Вы знаете, что в то время Испания была полностью монархической и католической; что она одержала победу над турками при Лепенто; что она обосновалась в Африке и удержалась там; что она сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; что она покорила и обратила в свою веру идолопоклонников нового света и изгнала евреев и мавра со своей земли; что она очистила свою веру аутодафе и преследованиями; что она расточала флоты и армии, а также золото и серебро своего народа. Ее американские владения, вместе с ее самыми драгоценными детьми, живой кровью ее собственного сердца, во время многочисленных и безграничных крестовых походов были столь упрямы и фанатичны, что по прошествии полутора столетий она пала ниц к ногам Европы, но с таким энтузиазмом, с таким приливом славы, с таким национальным пылом, что ее подданные, влюбленные в монархию, в которой была сосредоточена их власть, и в дело, которому они посвятили свои жизни, не испытывали иного желания, кроме как возвысить религию и королевскую власть своим повиновением и о формировании вокруг Церкви и Престола хора верных, воинствующих и обожающих сторонников. В этой монархии крестоносцев и инквизиторов, сохранившей рыцарские чувства и мрачные страсти, свирепость, нетерпимость и мистицизм средневековья, величайшими художниками являются те самые люди, которые в высшей степени обладали способностями, чувствами и пристрастиями окружающей их публики. Самые знаменитые поэты — Лопе де Вега и Кальдерон — были военными авантюристами, добровольцами Армады, дуэлянтами и влюбленными, такими же экзальтированными и мистическими в любви, как поэты и дон кихоты феодальных времен; они были страстными католиками и настолько ревностными, что в конце жизни один стал знаком с инквизицией, другие стали священниками, и самый прославленный из них — великий Лопе де Вега — падал в обморок при служении мессы при мысли о жертве и мученической смерти Иисуса. . Повсюду можно найти подобные примеры союза, интимной гармонии, существующей между художником и его современниками; и мы можем быть уверены, что если мы хотим понять вкус или гений художника, причины, побудившие его выбрать определенный стиль живописи или драматургии, предпочесть тот или иной характер или колорит и выразить определенные чувства, мы должны искать их в социальных и интеллектуальных условиях общества, среди которого он жил.

Поэтому мы должны установить следующее правило: чтобы понять произведение искусства, художника или группу художников, мы должны четко понимать общее социальное и интеллектуальное состояние того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается окончательное объяснение; в этом заключается первопричина, определяющая все, что за ней следует. Эта истина, джентльмены, подтверждается опытом. Короче говоря, если мы рассмотрим основные эпохи истории искусства, мы обнаружим, что искусства появляются и исчезают вместе с определенными сопутствующими социальными и интеллектуальными условиями. Например, греческая трагедия — трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида — появляется во времена, когда греки одерживали победу над персами; в героическую эпоху маленьких республиканских городов, в момент великой борьбы, в результате которой они

приобрели независимость и утвердили свое господство в цивилизованном мире; и мы видим, как она исчезает вместе с этой независимостью силой, когда вырождение характера и македонское завоевание передали Грецию чужакам. То же самое и с готической архитектурой, развивающейся вместе с окончательным установлением феодализма в эпоху полуоренессанса одиннадцатого века, в период, когда общество, освобожденное от разбойников и норманнов, начало консолидироваться, и исчезающей в период, когда военная система мелких независимых баронов с вытекающими из нее манерами и обычаями исчезла ближе к концу пятнадцатого века, с приходом современных монархий. То же самое и с голландской живописью, которая процветала в славный период, когда благодаря твердости и мужеству Голландии удалось освободиться от испанского владычества, она с равной силой сражалась с Англией и стала самым богатым, свободным, трудолюбивым и процветающим государством в Европе; и мы видим, как она приходит в упадок в начале восемнадцатого века, когда Голландия, отойдя на второй план, уступает первое место Англии, превращаясь в хорошо организованный красный, надежно управляемый, тихий коммерческий банкирский дом, в котором человек, честный *буржуа*, мог бы жить спокойно, без всяких великих амбиций и сильных эмоций. То же самое, наконец, и с французской трагедией, появившейся в период, когда благородная и хорошо регулируемая монархия при Людовике XIV установила империю приличий, придворную жизнь, "пышность и устои" общества и элегантные домашние фазы аристократии; исчезнувшей, когда социальное правление дворян и манеры прихожей были отменены революцией.

Я хотел бы сделать вас более разумными, сравнив это влияние социального и интеллектуального состояния на изобразительное искусство. Предположим, вы покидаете южные земли ради северных; вступая в определенную зону, вы ощущаете особый способ возделывания и особый вид растений: сначала появляются алоэ и апельсин; немного позже - виноградная лоза и олива; за ними дуб и каштан; немного дальше - овес и сосна, и, наконец, союзники, мхи и лишайники. Каждая зона имеет свой собственный способ выращивания и своеобразную растительность; оба начинаются в начале и оба заканчиваются в конце зоны; оба привязаны к ней. Зона - это условие их существования; по ее наличию или отсутствию определяется, что должно появиться, а что исчезнуть. Итак, что это за зона, как не определенная температура; другими словами, определенный уровень тепла и влажности; короче говоря, определенное количество управляющих обстоятельств, аналогичных в своем зародыше тому, что мы минуту назад называли социальным и интеллектуальным состоянием?

Точно так же, как существует физическая температура, которая своими колебаниями определяет внешний вид того или иного вида растений, так и моральная температура, которая своими колебаниями определяет внешний вид того или иного вида искусства. И как мы изучаем физическую температуру, чтобы понять появление того или иного вида растений, будь то кукуруза или овес, апельсин или сосна, так и необходимо изучать моральную температуру, чтобы понять появление различных видов искусства, будь то языческая скульптура или реалистическая живопись, мистическая архитектура или классическая литература, чувственная музыка или идеальная поэзия. Творения человеческого разума, как и творения одушевленной природы, часто могут быть объяснены только их *окружением*.

Отсюда и исследование, которое я намерен предложить вам в этом сезоне, об истории живописи в Италии. Я попытаюсь представить вашему взору мистическую *среду*, в которой появились Джотто и Беато Анджелико, и с этой целью я прочитаю отрывки из поэтов и

легендарных писателей, содержащие идеи, которых придерживались люди тех дней относительно счастья, несчастья, любви, веры, рая, ада и всех великих интересов человечества. Мы найдем документальные свидетельства в поэзии Данте, Гвидо Кавальканти, францисканцев, в "Золотой легенде", в "Подражании Иисусу Христу", в фиоретти святого Франциска, в работах историков, таких как Дино Кампани, и в обширном собрании хроникеров Муратори, которые так наивно изображают зависть и беспорядки в маленьких итальянских республиках. После этого я попытаюсь таким же образом представить вам языческую *среду*, которая полтора столетия спустя произвела на свет Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля и Тициана, и с этой целью я буду читать либо из воспоминаний современников — Бенвенуто Челлини, например, — либо из разнообразных хроник, которые ежедневно ведутся в Риме и в главных городах Италии, либо из депеш послов, либо, наконец, из описаний праздников, маскарадов и общественных приемов, которые широко известны. замечательные фрагменты, демонстрирующие жестокость, чувственность и энергию общества, а также живое поэтическое чувство, любовь к живописному, великое литературное чувство, декоративные особенности и страсть к внешнему великолепию, которые в то время были замечены как среди людей и невежественной толпы, так и среди великих и образованных.

Предположим теперь, джентльмены, что мы преуспеем в этом начинании и что мы сможем ясно и точно описать различные интеллектуальные условия, которые привели к рождению итальянской живописи — ее развитию, расцвету, разновидностям и упадку. Предположим, что то же самое начинание увенчалось успехом в других странах и в другие эпохи, а также в различных отраслях искусства, архитектуре, скульптуре, живописи, поэзии и музыке. Предположим, что благодаря результатам всех этих открытий нам удастся определить природу и обозначить условия существования каждого вида искусства, тогда у нас будет полное объяснение Изыщных искусств и всего остального в целом; иными словами, философия изящных искусств — то, что называется *эстетической* системой. Это то, к чему мы стремимся, джентльмены, и ни к чему другому. Наша система современна и отличается от древней тем, что она исторична, а не догматична; иными словами, она не навязывает предписаний, а устанавливает и проверяет законы. Древние эстетики сначала дали определение красоты и объявили, например, что прекрасное есть выражение нравственного идеала, или, скорее, выражение невидимого, или, что еще вернее, выражение человеческих страстей; затем, исходя отсюда, как из статьи кодекса, они отпускали грехи, осуждали, увещевали и направляли. Мне повезло, что мне не приходится решать такую сложную задачу. Я не хочу направлять вас — это слишком смутило бы меня. Кроме того, я говорю со всем смирением, что что касается предписаний, то мы пока нашли только два: первое - родиться гением, это дело ваших родителей, а не мое; и второе, которое предполагает большой труд для того, чтобы овладеть искусством, которое также зависит не от меня, а от вас самих. Моя единственная обязанность - предложить вам факты и показать вам, как эти факты создаются. Современный метод, которому я стремлюсь следовать и который начинает внедряться во все науки о морали, состоит в рассмотрении человеческих деяний, и особенно произведений искусства, как фактов и порождений, для которых важно отмечать характеристики и искать причины, и ничего более. Понимаемая таким образом наука неразрешает и не запрещает; она проверяет и объясняет. Оно не говорит вам: презирайте голландское искусство, потому что оно вульгарно, и цените только итальянское искусство; оно также не говорит вам: презирайте готическое искусство, потому что оно болезненно, и цените только греческое искусство. Это оставляет каждому свободу проявлять свои собственные пристрастия, отдавать предпочтение тому, что

соответствует его темпераменту, и с величайшей тщательностью изучать то, что наилучшим образом соответствует развитию его собственного ума. Наука симпатизирует всем формам искусства и всем школам, даже тем, которые наиболее противоположны друг другу. Он принимает их как множество проявлений человеческого разума, считая, что чем они многочисленнее и чем более противоположны, тем больше они показывают человеческий разум в его бесчисленных и новых проявлениях. Это противоречит ботанике, которая с равным интересом изучает апельсин, лавр, сосну и березу; это сам по себе вид ботаники, применяемый не к растениям, а к творениям человека. Благодаря этому она идет в ногу с общим движением дня, которое теперь связывает моральные науки с естественными науками и которое, придавая первым принципы, предосторожности и направления вторых, придает им ту же стабильность и обеспечивает им тот же прогресс.

II.

Я хочу сразу же применить этот метод к первому и главному вопросу, которым открывается курс эстетики и который является определением искусства. Что такое искусство и в чем заключается его природа? Вместо того, чтобы устанавливать формулу, я хочу познакомить вас с фактами, поскольку здесь, как и везде, существуют поступки — позитивные факты, открытые для наблюдения; я имею в виду *works* произведения искусства, размещенные семьями в галереях и библиотеках, подобно растениям в гербарии и животным в музее. Анализ может быть применен как к одному, так и к другим; произведение искусства может исследоваться в целом, как мы исследуем растение или животное в целом. В первом случае нет большей необходимости отбрасывать опыт, чем во втором; весь процесс состоит в обнаружении путем многочисленных сравнений и постепенного исключения черт, общих для всех произведений искусства, и, в то же время, отличительных черт, по которым произведения искусства отделяются от других произведений человеческого интеллекта.

С этой целью мы выделим из пяти великих искусств поэзию, скульптуру, живопись, архитектуру и музыку два последних, объяснение которых более затруднительно и к которым мы вернемся позже; сейчас мы рассмотрим только первые три. Все они, как вам известно, обладают общим характером, то есть являются более или менее *имитационными* искусствами.

На первый взгляд кажется, что это их главный герой, и их цель - максимально точное подражание. Ибо ясно, что статуя предназначена для точной имитации действительно живого человека; что картина предназначена для изображения реальных людей в реальных позах, интерьера дома и пейзажа, такого, какой представляет природа. Не менее очевидно, что драма, романтика пытаются достоверно изобразить персонажей, действия и реальную речь и дать о них настолько точную картину, насколько это возможно. Соответственно, когда изображение неадекватно или неточно, мы говорим скульптору: "Эта грудь или эта конечность плохо выполнены"; и художнику: "Фигуры на вашем заднем плане слишком крупные — окраска ваших деревьев неправильная"; и мы говорим автору: "Никогда человек не чувствовал и не думал так, как вы его себе представляли".

Но есть и другие доказательства, еще более сильные и первые, полученные на повседневном опыте. Когда мы наблюдаем за тем, что происходит в жизни художника, мы замечаем, что она обычно делится на две части. Во время первого, в юности и зрелости своего таланта, он видит

вещи такими, какие они есть, и изучает их подробно и серьезно; он устремляет на них свой взор; он трудится и беспокоится, чтобы выразить их, и он выражает их с более чем скрупулезной точностью. Приходя к определенному моменту жизни, он думает, что понимает их досконально и больше не обнаруживает в них ничего нового; он отбрасывает живую модель и по определенным предписанным правилам, которые он усвоил в ходе своего опыта, создает драму или роман, картину или статую. Первая эпоха - эпоха естественных чувств; вторая - эпоха манерности и упадка. Если мы проникнем в жизнь величайших людей, мы редко упускаем из виду то, и другое. В жизни Микеланджело первый период длился долго, чуть менее шестидесяти лет; все работы, относящиеся к нему, раскрывают ощущение силы и героического величия. Художник пропитан этим; у него нет других мыслей. Его бесчисленные открытия, его бесчисленные рисунки, неустанный анализ собственного сердца, его изучение трагических страстей и их физического выражения являются для него всего лишь средством внешнего проявления воинствующей энергии, которой он увлечен. Эта идея нисходит на вас из каждого уголка огромного свода Сикстинской капеллы. Зайдите в часовню Павла рядом с ней и созерцайте работы его старости — Обращение святого Павла, Распятие святого Петра; рассмотрите даже "Страшный суд", который он написал на семьдесят седьмом году жизни. Знатоки и те, кто таковыми не являются, сразу признают, что две фрески выполнены по предписанным правилам; что художник обладал определенным количеством форм, которые он использовал традиционно; что он умножил необычные позы и изобретательно придумал ракурсы; что живая выдумка, естественность, великий порыв сердца, совершенная правда, свойственные его первым работам, по крайней мере частично исчезли из-за злоупотребления техникой и силы рутины; и что если он все еще превосходит других, то значительно уступает самому себе. .

То же самое можно сказать и о другой жизни — о жизни нашего французского Микеланджело Корнеля. В первые годы своей жизни Корнель был поражен ощущением силы и морального героизма. Он находил это вокруг себя в бурных страстях, завещанных новой монархии религиозными войнами; в отважных действиях дуэлянтов; в гордом чувстве чести, которое все еще увлекало приверженцев феодализма; в кровавых трагедиях, которые заговоры принцев и казни Ришелье представляли собой придворные зрелища; и он создал таких персонажей, как *Химена* и *Сид*, как *Полиевкт* и *Полина*, как *Корнели*, *Серторий*, *Эмилиэ*, и *Гораций*. Впоследствии он создал "*Пертарита*", "*Аттилу*" и другие слабые произведения, в которых ситуации сливаются с ужасом, а щедрые эмоции теряются в экстравагантности. В этот период живые модели, которые он когда-то рассматривал, больше не имели социального окружения; по крайней мере, он больше не искал их, ему не удалось возобновить свое вдохновение. Он руководствовался предписанными правилами благодаря памяти о процессах, которые он когда-то находил в пылу энтузиазма, литературных теориях, диссертациях и разделах театральных катастроф и драматических вольностей. Он копировал и преувеличивал себя; ученость, расчет и рутина заслоняли от него прямое и личное созерцание сильных эмоций и благородных поступков; он больше не творил, а создавал.

Не только история того или иного великого человека доказывает нам необходимость подражания живому образцу и не спускать глаз с природы, но и история каждой великой школы искусства. Каждая школа (я полагаю, без исключения) вырождается и падает просто из-за пренебрежения точным подражанием и отказа от живой модели. Вы видите это в живописи, в создателях мускулов и преувеличенных поз, пришедших на смену Микеланджело; в знатоках театральных декораций и мускулистых округлостей, пришедших на смену великим

венецианцам; и в художниках будуаров и альковов, которые закрыли французскую школу искусства восемнадцатого века. То же самое происходит в литературе со стихотворцами и риториками латинского декаданса; с чувственными и декламаторскими драматургами, завершающими яркий период английской драматургии, и с сочинителями сонетов, каламбуров, острот и высокопарности итальянского упадка. Среди них я приведу два ярких примера. Первый - это упадок скульптуры и живописи в античности, яркое впечатление о котором вы получите, посетив Помпеи, а затем Равенну. В Помпеях живопись и скульптура относятся к первому веку нашей эры; в Равенне мозаики относятся к шестому веку, примерно ко временам императора Юстиниана. За этот промежуток в пять столетий искусство непоправимо испортилось, и его вырождение полностью вызвано пренебрежением к живому образцу. В первом веке все еще существовали языческие нравы и вкусы *палестры*. Мужчины носили свободные одежды и легко сбрасывали их, часто посещали бани, упражнялись в обнаженном виде, были свидетелями цирковых боев, всегда с сочувствием и умом созерцая активные действия живого тела. Их скульпторы и художники, окруженные обнаженными и полуобнаженными формами, были способны воспроизвести их. Соответственно, вы увидите на стенах Помпей, в маленьких молельнях и во внутренних дворах прекрасных танцующих женщин, энергичных, гибких юных героев с мужественной грудью, проворными ногами, каждая поза и форма тела переданы с легкостью и точностью, которых не может достичь самое тщательное изучение наших дней. В течение следующих пятисот лет всерадикально меняется. Исчезают языческие манеры, использование *палестры*, и любовь к обнаженному телу. Тело больше не выставлено напоказ, а скрыто сложной драпировкой, кружевами, пурпуром и восточным великолепием. Люди больше не уважают борца и юного гимнаста, [1] но евнуха, писца, монаха и женщину. Набирает силу аскетизм, а вместе с ним и любовь к вялым мечтаньям, пустым спорам, писанине и пререканиям. Измученные болтуны Нижней Империи заменяют доблестных греческих атлетов и отважных бойцов Рима. Постепенно знание и изучение живой модели оказывается под запретом. Люди отказались от нее. Их взор останавливается только на работах древних мастеров, и они копируют их. Вскоре копии делаются только с копий, и снова с этих копий, так что каждое поколение отстает на шаг от первоначального типа. Художник перестает иметь свою собственную идею и свое собственное чувство и превращается в копирующую машину. Отцы Церкви заявляют, что он не должен ничего изобретать, но должен придерживаться линий, предписанных традицией и санкционированных авторитетом. Это отделение художника от живой модели приводит искусство к тому состоянию, в котором вы видите его в Равенне. В ванной пяти веков, художники могут представлять только человек в двух вариантах—сидя и стоя; другие отношения слишком сложны, и их способностей. Руки и ноги кажутся жесткими, словно переломанными, складки драпировки деревянными, фигуры кажутся манекенами, а на головах видны глаза. Искусство подобно инвалиду, умирающему от смертельной чахотки; оно чахнет и вот-вот истечет.

В другой отрасли искусства среди нас и в соседнем столетии мы снова обнаруживаем подобный упадок и борьбу по сходным причинам. В эпоху Людовика XIV литература достигла совершенства стиля, чистоты, точности, трезвости, примера которой у нас нет; драматическое искусство, в частности, создало язык и стиль стихосложения, которые все в Европе считают шедевром человеческого интеллекта. Это связано с тем, что писатели находили вокруг себя образцы для подражания и постоянно наблюдали за ними. Язык Людовика XIV. был совершенен, демонстрируя достоинство, красноречие и серьезность, поистине королевские. Из писем, депеш и мемуаров придворных того времени мы знаем, что аристократический тон,

выдержанная элегантность, уместность выражений, достойные манеры и искусство корректной речи были столь же обычны для придворных, как и для монарха; так что писателю, частобывающему в их обществе, оставалось только опираться на свою память и опыт, чтобы получить самые лучшие образцы своего искусства.

[1] ἔφηρος.

III.

Верно ли это во всех деталях, и должны ли мы заключить, что абсолютно точное подражание - это цель искусства?

Если бы это было так, джентльмены, абсолютно точная имитация привела бы к созданию прекраснейших произведений. Но на самом деле это не так. В скульптуре, например, литье процесс, посредством которого верующие и минуты показывающей модели получается, и, конечно, хороший актерский состав не равно хороший памятник. Опять же, и в другой области, фотография - это искусство, которое полностью воспроизводит линиями и оттенками на плоской поверхности, без возможной ошибки, формы и моделью имитируемого объекта. Фотография, несомненно, является полезным вспомогательным средством в живописи, и иногда культурные и интеллигентные люди используют ее со вкусом; но, в конце концов, никому и в голову не приходит сравнивать ее с живописью. И, наконец, в качестве последней иллюстрации, я если бы было правдой, что точное подражание является высшей целью искусства, позвольте мне спросить, какая трагедия была бы лучшей? лучшая комедия? лучшая драма? Стенографический отчет об уголовном процессе, каждое слово которого достоверно зафиксировано. Ясно, однако, что если мы иногда встречаем в нем проблески природы и случайные всплески чувств, то это всего лишь жилы чистого металла в массе бесполезных отбросов; это может дать писателю материалы для его творчества, но это не является произведением искусства.

Некоторые могут, возможно, сказать, что фотография, литье и стенография - это механические процессы, и что мы должны оставить в стороне вопрос о механизмах и, соответственно, ограничить наши сравнения работой человека. Поэтому давайте выберем работы художников, отличающихся мельчайшей точностью. В Лувре есть полотно Деннера. Этот художник работал под микроскопом, ему потребовалось четыре года, чтобы закончить портрет. Ничто в его головах не упускается из виду — ни тончайшие линии и морщинки, ни слегка испещренная пятнами поверхность щек, ни черные крапинки, разбросанные по носу, ни синеватый румянец незаметных вен, извивающихся под кожей, ни отражение в глазах находящихся поблизости предметов. Мы поражены. Эта голова - совершенная иллюзия; кажется, что она выступает из кадра. Успех Суч и такое терпение не имеют себе равных. По существу, однако, общий набросок Ван Дейка во сто крат мощнее. Кроме того, ни в живописи, ни в каком другом искусстве не присуждаются награды за обман.

Второе и более сильное доказательство того, что точное подражание не является целью искусства, можно найти в том факте, что некоторые виды искусства намеренно неточны. Например, есть скульптура. Статуя обычно бывает одного цвета, либо из бронзы, либо из мрамора; и опять же, глаза без глазных яблок. Просто однородность оттенка и эта модификация

морального выражения довершают его красоту. Изучите соответствующие работы, в которых подражание доведено до крайности. В церквях Неаполя и Испании есть задрапированные статуи, раскрашенные; святые в настоящих монашеских одеждах, с желтой землистой кожей, подходящей для аскетов, и кровоточащими руками и израненными боками, характерными для мучеников. Рядом с ними появляются мадонны в королевских одеждах, в праздничных платьях и ярких шелках, увенчанные диадемами, с драгоценными ожерельями, блестящими лентами и великолепными кружевами, с розовым цветом лица, сверкающими глазами и глазными яблоками, образованными карбункулами. Этим избытком буквального подражания художник доставляет не удовольствие, а отвращение, часто брезгливость, а иногда и ужас.

То же самое происходит и в литературе. Лучшая половина драматической поэзии, все классические греческие и французские драмы, а также большая часть испанских и английских драм далеки от того, чтобы буквально копировать обычный разговор, намеренно видоизменяя человеческую речь. Каждый из этих драматических поэтов заставляет своих персонажей говорить стихами, придавая их диалогам ритм и часто рифму. Наносит ли это изменение ущерб произведению? Далеко не так. Одно из величайших произведений того времени, "Ифигения" Гете, которое сначала было написано в прозе, а затем переписано стихами, дает обильные доказательства этого. Это прекрасно в прозе, но в стихах какая разница! Изменение обычного языка в виде введения ритма и размера, очевидно, придает этому произведению его несравненный акцент, ту спокойную возвышенность, тот широкий, устойчивый трагический тон, который возвышает дух над низким уровнем обычной жизни и представляет взору героев древних дней — эту потерянную расу примитивных душ — и среди них августейшую деву, прорицательницу богов, хранительницу законов и благодетельницу человечества, в которой сосредоточено все благородное и доброе в человеческой природе, чтобы прославить наш род и обновить мир. вдохновение наших сердец.

IV.

Таким образом, важно тщательно описать что-либо в объекте, но не все. Теперь нам нужно выяснить, к чему следует применять имитацию. Предвосхищая ответ на этот вопрос, я отвечаю: "К отношениям и взаимной зависимости частей". Извините за это абстрактное определение — я поясню вам своепонимание.

Представьте себя перед живой моделью, мужчиной или женщиной, с карандашом и листом бумаги вдвое больше вашей ладони, на котором вы можете скопировать ее. Конечно, от вас нельзя ожидать, что вы воспроизведете величину конечностей, потому что ваша бумага слишком мала; от вас также нельзя ожидать, что вы воспроизведете их цвет, поскольку вам приходится работать только с черным и белым. Что вам нужно сделать, так это воспроизвести их *отношения*, и сначала пропорции, то есть отношение величины. Если голова определенной длины, то тело должно быть во столько-то раз длиннее головы, длина руки в равной степени зависит от этого, а ноги - от той же; и так далее с другими членами тела. Опять же, от вас требуется воспроизвести формы или соотношения положений: та или иная кривая, овал, угол или извилистость в модели должны повторяться в копии линией того же характера. Короче говоря, ваша цель - воспроизвести совокупность отношений, посредством которых части связаны друг с другом, и ничего больше; вы должны придать не простой телесный вид, а *логику* всего тела.

Предположим, подобным образом вы созерцаете какого-то реального персонажа, какую-то сцену из реальной жизни, высокую или низкую, и вас просят представить ее описание. Для этого у вас есть ваши глаза, ваши уши, ваша память и, возможно, карандаш, чтобы расставить точки над пятью или шестью заметками — не такое уж большое средство, но вполне достаточное для вашей цели. От вас ожидают не фиксировать каждое слово и движение, все действия персонажа или пятнадцати-двадцати лиц, которые изображены перед вами, а, как и прежде, отмечать пропорции, связи и родственные связи; от вас ожидают, во-первых, точного соблюдения пропорции действий персонажа, другими словами, придавать особое значение честолюбивым поступкам, если он честолюбив, алчным поступкам, если он алчен, и насильственным действиям, если он жесток; после этого наблюдать взаимную связь действий персонажа. те же самые действия; то есть вызвать один ответ другого, породить решение, чувство, идею за счет идеи, чувства, предшествующего решения, и, более того, за счет фактического состояния персонажа; в дополнение к этому, еще за счет общего характера, дарованного ему. Короче говоря, в литературной работе, как и в изобразительной, важно передавать не видимые очертания людей и событий, а совокупность их взаимосвязей и взаимозависимостей, то есть их логику.

Следовательно, как правило, все, что интересует нас в реальном персонаже и что мы просим художника извлечь и передать, является его внешней или внутренней логикой; другими словами, его структурой, композицией и действием.

Мы здесь, как вы понимаете, исправили первое данное определение; оно не отменяется явным, а очищается. Мы обнаружили более возвышенный характер искусства, которое, таким образом, становится интеллектуальным, а не механическим.

V.

Достаточно ли нам этого? Ограничиваемся ли мы в произведениях искусства простым воспроизведением взаимоотношений частей? Ни в коем случае, фиделичайшие школы справедливо являются теми, в которых реальные отношения наиболее модифицированы. Рассмотрим, например, итальянскую школу в лице ее величайшего художника Микеланджело, и, чтобы точнее выразить наши идеи, давайте вспомним его главную работу, четыре мраморные статуи, венчающие гробницу Медичи во Флоренции. Те из вас, кто не видел оригиналов, по крайней мере, знакомы с их копиями. В фигурах этих мужчин, и особенно в лежащих женщинах, спящих или бодрствующих, положение частей тела определенно не такое, как у реальных персонажей. Подобных цифр нет нигде, даже в Италии. Вы увидите там молодых, красивых, хорошо одетых мужчин, крестьян с яркими глазами и свирепым выражением лица, академических моделей с крепкими мускулами и гордой осанкой; но ни в деревне, ни на празднествах, ни в мастерских Италии или где-либо еще, в настоящее время или в шестнадцатом веке, ни один реальный мужчина или женщина не похожи на возмущенных героев и колоссальных отчаявшихся дев, которых великий художник изобразил перед нами в этой погребальной часовне. Микеланджело нашел эти типы в своем собственном гении и в своем собственном сердце. Чтобы создать их, необходимо было иметь душу отшельника, человека размышляющего, любителя справедливости; душу страстной и великодушной натуры, сбивой с толку среди ослабленных и развращенных существ, среди предательства и угнетения, перед неизбежным торжеством тирании и несправедливости, под обломками свободы и

национальности, которому самому угрожала смерть, чувствуя, что если он и живет, то только по милости и, возможно, только короткой передышкой, неспособный к подхалимству и подчинению, всецело ищущий прибежища в то искусство, с помощью которого в тишине рабства все еще говорили его великое сердце и его великое отчаяние. Он написал на пьедестале своей спящей статуи— "Сон сладок, и еще сладостнее быть каменным, пока продолжаются стыд и несчастье. Мне повезло, что я не вижу — не чувствую. Не возбуждай меня! Ах! говори тише!"

Именно это чувство открыло ему такие формы. Чтобы выразить это, он изменил обычные пропорции; он удлинил туловище и конечности, скрутил туловище на бедрах, выпучил глазницы, избороздил лоб морщинами, похожими на нахмуренные брови льва, увеличил горы мышц на плечах, оплел позвоночник сухожилиями и так скрепил позвонки, что они напоминают звенья железной цепи, натянутой до предела и готовой порваться.

Давайте рассмотрим аналогичным образом фламандскую школу; и в этой школе великий фламандец Рубенс и одно из самых поразительных его произведений - "Кермессе". В этой работе, как и в работах Микеланджело, вы найдете имитацию обычных пропорций. Посетите Фландрию и понаблюдайте за типажом окружающих вас людей, даже на пирах и пирушках, таких как праздники в Гайанте, Антверпене и других местах. Вы увидите людей с приятной внешностью, которые много едят и еще больше пьют; безмятежно курящих, хладнокровных, флегматичных телосложением; скучных на вид, с массивными, неправильными чертами лица, сильно напоминающих фигуру Тенирса. Что касается великолепных животных из "Кермессе", вы не встретите ничего подобного им! Рубенс, несомненно, находил их в другом месте. После ужасных религиозных войн эта богатая страна Фландрия, так долго остававшаяся в упадке, наконец обрела мир и гражданскую безопасность. Почва здесь такая хорошая, а люди такие благоразумные, комфорт и процветание вернулись почти сразу. Все наслаждались этим новым процветанием и изобилием; контраст между прошлым и настоящим привел к потворству грубым и плотским инстинктам, выпущенным на волю, как лошади и крупный рогатый скот после долгих лишений на свежих, зеленых полях, изобилующих богатейшими пастбищами. Сам Рубенс относился к ним с пониманием; и поэзия грубой, роскошной жизни, удовлетворенной и изобильной плотью, грубого, неумеренного веселья находила готовый выход в бесстыдной чувственности и сладострастном румянце, в белизне и свежести наготы, которыми он был так расточителен. Чтобы выразить все это в "Кермессе", он расширил туловище, раздул бедра, скрутил поясницу, усилил румянец щек, растрепал волосы, зажег в глазах пламя дикого, необузданного желания, выпустил на волю демонов беспорядка в виде разбитых бокалов, перевернутых столов, объятий и поцелуев, совершенной оргии и самой экстраординарной кульминации человеческого скотства, когда-либо изображенного на холсте.

Эти два примера показывают вам, что художник, изменяя отношения частей, изменяет их осознанно, целенаправленно, таким образом, чтобы сделать очевидным *сущностный* характер объекта и, следовательно, его ведущую идею в соответствии со своим представлением о нем. Эта фраза, джентльмены, требует внимания; этот *существенный характер* - это то, что философы называют *сущностью* вещей; и из-за этого они говорят, что целью искусства является проявление *сущности* вещей. Мы не будем использовать этот термин "сущность", который является техническим, а просто заявим, что целью искусства является проявление преобладающего характера, некоторого заметного главного качества, некоторой важной точки зрения, некоторого существенного условия существования объекта.

Здесь мы приближаемся к истинному определению искусства и, соответственно, должны быть предельно ясны. Мы должны настаивать на точном определении сущностного характера. Я бы сразу предположил, что это *качество, из которого все остальные или, по крайней мере, большинство других качеств происходят в соответствии с определенными сходствами*. Предоставьте мне еще раз это абстрактное определение: несколько иллюстраций прояснят его для вас.

Основной характеристикой льва, придающей ему статус в классификациях естественной истории, является то, что он большой пожиратель плоти; почти все его черты, будь то физические или моральные, как я собираюсь вам доказать, происходят от этой черты, которая является их источником. Во-первых, вот физические особенности: его зубы двигаются, как ножницы; у него челюсть, сконструированная так, чтобы рвать и крушить; и обязательно, поскольку он плотоядный, ему приходится питаться живой дичью и охотиться на нее; чтобы управлять этим грозным инструментом, ему нужны огромные мышцы, а для их введения - височные впадины пропорционального размера. Добавьте к ступням другие инструменты, ужасные сжимающиеся когти, быстрый шаг на кончиках пальцев ног, ужасную эластичность бедер, действующих как мощная пружина, и глаза, которые лучше всего видят ночью, потому что ночь - лучшее время для охоты. Один натуралист, указывая на скелет льва, однажды сказал мне: "Это челюсть, установленная на четырех лапах".

Моральные принципы льва также находятся в гармонии. Во-первых, это кровожадный инстинкт - жажда свежего мяса и отвращение ко всякой другой пище; затем сила и нервное возбуждение, благодаря которым лев концентрирует огромное количество сил в момент нападения и защиты; и, с другой стороны, его снотворные привычки, серьезная, мрачная инертность в моменты отдыха и долгие зевки после возбуждения от погони. Все эти черты проистекают из его плотоядного характера, и по этой причине мы называем это его сущностным характером.

Давайте теперь рассмотрим более сложный случай, случай целой страны с ее бесчисленными деталями структуры, внешнего вида и культивирования; ее растениями, животными, жителями и городами; как, например, в Нидерландах. Существенным характером этого региона является его *аллювиальное* образование; то есть образование, образованное из-за огромных объемов земли, принесенных ручьями и отложившихся вокруг их устьев. Из этого единственного термина вытекает бесконечное количество особенностей, суммирующих всю природу страны, не только ее физические очертания, то, чем она является сама по себе, но, опять же, интеллектуальные, моральные и физические качества ее жителей и их произведений. Сначала в неживом мире появляются влажные и плодородные равнины, являющиеся необходимым следствием многочисленных автомобильных рек и обширных залежей плодородной почвы. Эти равнины всегда зеленые, потому что широкие, спокойные и вялые ручьи и бесчисленные каналы, которые так легко проложить в мягком, ровном грунте, поддерживают многолетнюю зелень. Вы можете легко представить себе, и исходя из чисто рациональных принципов, вид такой страны — тусклое дождливое небо, постоянно испещренное дождевыми полосами, и даже в погожие дни затянутое, словно марлей, легкими дымчатыми облаками, поднимающимися от влажной поверхности, образуя прозрачный купол, воздушную ткань из нежных снежных ворсинок, над широким зеленым пространством, простирающимся до самого горизонта. В оживленном королевстве эти многочисленные роскошные пастбища привлекают бесчисленные стада крупного рогатого скота, который безмятежно возлежит на траве или жуется своей жвачкой и

усеивает плоскую зеленую лужайку бесчисленными белыми, желтыми и черными пятнами. Отсюда богатые запасы молока и мяса, которые в сочетании с зерном и овощами, выращиваемыми на этой плодородной почве, обеспечивают ее жителей дешевыми и обильными запасами пищи. Вполне можно было бы сказать, что в этой стране вода создает траву, трава создает скот, скот производит сыр, масло и мясо; и все это вместе с пивом создает жителя. Действительно, из этой тучной жизни и из этой физической организации, пропитанной влагой, проистекают флегматичный темперамент, правильные привычки, спокойный ум и нервы, способность относиться к жизни легко и осмотрительно, непрерывное удовлетворение и любовь к благополучию, и, следовательно, царство чистоты и совершенства комфорта. Эти последствия простираются настолько далеко, что затрагивают даже внешний вид городов. В аллювиальной стране нет камня; строительные материалы состоят из терракотовых кирпичей и черепицы. Из-за частых и обильных дождей крыши очень покатые, а поскольку сырость держится долго, их фасады окрашивают и покрывают лаком. Фламандский город, таким образом, представляет собой сеть из коричневого или красного здания всегда опрятные, иногда поблескивали и с заостренными фронтонами; тут и там возвышается старая церковь, построенная Shingle или щебня; улицы в порядке выполняются между двумя безупречно чистые линии тротуара. В Голландии тротуары выложены кирпичом, часто вперемешку с грубым фарфором: ранним утром можно увидеть, как слуги на коленях счищают их тряпками. Взгляните сквозь ослепительные оконные стекла; войдите в клубную комнату, украшенную зелеными ветками, с постоянно обновляемым полом, посыпанным песком; посетите ярко раскрашенные таверны, где ряды бочек демонстрируют свои коричневые округлые бока и где насыщенно-желтое пиво пенится из бокалов, покрытых причудливыми узорами. Во всех этих деталях повседневной жизни, во всех этих признаках внутреннего удовлетворения и устойчивого процветания вы обнаруживаете влияние великой основополагающей характеристики, которая накладывает отпечаток на климат и почву, на растительный и животный мир, на человека и его произведения, на общество и индивидуума.

По этим бесчисленным эффектам вы судите о важности этого важнейшего свойства. Именно это искусство должно выставить в надлежащем свете, и если эта задача ложится на искусство, то лишь потому, что природа не справляется с ней. В природе этот существенный характер просто доминирует; цель искусства - сделать его преобладающим. Он формирует реальные объекты, но не формирует их полностью: его действие ограничено, ему препятствуют другие причины; его впечатление от объектов, несущих его отпечаток, недостаточно сильно, чтобы быть отчетливо видимым. Человек осознает этот недостаток, и чтобы устранить его, он изобрел искусство.

Давайте снова обратимся к "Кермесу" Рубенса. Эти цветущие веселые жены, эти разгульные пьяницы, эти бюсты и физиономии дородных необузданных грубиянов, вероятно, нашли себе аналоги в кутежах того времени. Чрезмерный нурис своей и буйной натуры стремился создать такие грубые формы и такие грубые манеры, но она выполнила свою задачу лишь наполовину; вмешались другие причины, чтобы сдерживать этот избыток плотской жизнерадостной энергии. Во-первых, существует бедность. В лучшие времена и в лучших странах многим людям не хватало еды, и голодание, по крайней мере частичное воздержание, нищета и дурной воздух, все сопутствующие нужде, уменьшают развитие и неистовство местной жестокости. Страдающий человек не так силен, и более трезв. Религия, закон, полицейские предписания и привычки, обусловленные постоянным трудом, действуют в том же направлении; образование вносит свой вклад. Из сотни предметов, которые при благоприятных условиях могли бы послужить Рубенсу натурщиками, только пять или шесть, возможно, могли бы быть ему чем-

либо полезны. Предположим теперь, что эти пять или шесть фигур на самом празднестве, которые он мог видеть, затерялись в толпе людей, более или менее безразличных и обычных; подумайте еще раз, что в тот момент, когда они попали в поле его зрения, они не демонстрировали ни позы, ни выражения, ни жестов, ни заброшенности, ни костюма, ни беспорядка, необходимых для того, чтобы сделать очевидным это кипучее возбуждение. Несмотря на все эти недостатки, природа призвала на помощь искусство; она не могла ясно распознать характер; было необходимо, чтобы художник дополнял ее.

Так обстоит дело с каждым высшим произведением искусства. Когда Рафаэль писал свою "Галатею", он писал, что, поскольку красивых женщин мало, он следует своей собственной концепции. Это означает, что, рассматривая человеческую природу с определенной точки зрения, ее покой, ее блаженство, ее грациозную и исполненную достоинства мягкость, он не нашел живой модели, которая могла бы выразить это удовлетворительно. У крестьянки или работницы, позировавшей ему, были руки, изуродованные работой, ноги, испорченные одеждой, и глаза, помутившиеся от стыда или деморализованные своим призванием. У его "Форнарины" опущенные плечи, тощие руки выше локтя, жесткое и напряженное выражение лица.^[1] Если он нарисовал ее во дворце Фарнезини, он полностью преобразил ее, создав характер в своей нарисованной фигуре, от реальной фигуры которой остались только детали и предположения.

Таким образом, задача произведения искусства - передать сущность характера или, по крайней мере, какое-то основное качество, преобладание которого должно быть сделано как можно более заметным. Чтобы достичь этого, художник должен подавить все, что скрывает это, выбрать все, что проявляет это, исправить каждую деталь, с помощью которой это ослабляется, и переделать те, в которых это нейтрализуется.

Давайте рассматривать больше не произведения, а художников, то есть то, как художники чувствуют, изобретают и производят: вы обнаружите, что это согласуется с приведенной выше концепцией произведения искусства. У меня есть один дар, необходимый всем художникам; никакая учеба, никакое терпение не заменят его; если им этого не хватает, они всего лишь переписчики и механики. Сталкиваясь с объектами, художник должен испытывать *первоначальное ощущение*; характер объекта поражает его, и результатом этого ощущения является сильное, своеобразное впечатление. Другими словами, когда человек рождается с талантом, его восприятие — или, по крайней мере, определенный класс восприятий — тонкое и быстрое; он естественным образом схватывает и различает, суверенным и бдительным тактом, взаимосвязи и оттенки; в одно время жалобный или героический смысл в последовательности звуков, в другое - вялость или величавость позы, и снова богатство или трезвость двух дополняющих или смежных цветов. Благодаря этой способности он проникает в самую суть вещей и кажется более прозорливым, чем другие люди. Более того, это ощущение, такое острое и такое личное, не бездействует — оно оказывает ответное воздействие на весь нервный и мыслительный механизм. Человек непроизвольно выражает свои эмоции; тело подает знаки, его поза становится миметической; он вынужден внешне выражать свое представление об объекте; голос ищет подражательных интонаций, язык находит живописные термины, непредвиденные формы, образный, изобретательный, преувеличенный стиль. Под воздействием первоначального импульса активный мозг перерабатывает и трансформирует объект, то освещая и облагораживая его, то искажая и гротескно извращая; в свободном наброске, как и в жестокой карикатурной картине, вы с поэтическим темпераментом легко

обнаруживаете преобладание произвольных впечатлений. Познакомьтесь с великими художниками и авторами вашего столетия; изучите эскизы, рисунки, дневники и переписку старых мастеров, и вы снова повсюду обнаружите тот же внутренний процесс. Мы можем украшать это красивыми названиями; мы можем называть это гениальностью или вдохновением, что правильно; но если вы хотите дать этому точное определение, вы всегда должны проверять в нем живое спонтанное ощущение, которое объединяет ряд вспомогательных идей, мастера, моду, метаморфозы и использует их для того, чтобы проявиться.

Теперь мы подошли к определению произведения искусства. Давайте на мгновение оглянемся назад и вспомним дорогу, по которой мы прошли. Мы постепенно приходили к концепции искусства, все более и более возвышенной, а следовательно, и все более точной. Сначала мы думали, что целью искусства является *имитация чувственных проявлений*. Затем, отделив материальный материал от интеллектуальной имитации, мы обнаружили, что то, что он хотел воспроизвести в чувственных проявлениях, - это *взаимоотношения частей*. Наконец, отметив, что отношения изменяются и должны изменяться для достижения наивысших результатов искусства, мы доказали, что если мы изучаем отношения частей, то это *делает преобладающий характер существенным*. Ни одно из этих определений не уничтожает своего предшественника, но каждое исправляет и определяет его. Следовательно, теперь мы можем объединить их и, подчиняя низшее высшему, таким образом подвести итог нашему труду: "Цель произведения искусства — проявить какой-то существенный или выдающийся характер, следовательно, какую-то важную идею, более ясную и полную, чем это достижимо на реальных объектах. Искусство достигает этой цели, используя группу связанных частей, отношения между которыми оно систематически модифицирует. В трех подражательных искусствах - скульптуре, живописи и поэзии - эти группы соответствуют реальным объектам".

[1] Посмотрите два портрета "Форнарины" во дворцах Шарра и Боргезе.

VI.

Таким образом, джентльмены, рассмотрев различные части этого определения, мы видим, что первая является существенной, а вторая вспомогательной. Совокупность связанных частей необходима во всех видах искусства, которые художник может модифицировать таким образом, чтобы изобразить характер; но в каждом виде искусства необязательно, чтобы эта совокупность соответствовала реальным объектам; достаточно того, что она существует. Следовательно, если мы встретимся с совокупностями связанных частей, которые не являются имитациями реальных объектов, то возникнут искусства, которые не будут иметь имитации в качестве своей точки зрения. Это так, и именно так рождаются архитектура и музыка. Короче говоря, помимо связей, пропорций, моральных и органических зависимостей, которые копируют три подражательных искусства, существуют математические соотношения, которые два других, ничему не подражая, сочетают.

Давайте сначала рассмотрим математические соотношения, воспринимаемые зрением. Величины, воспринимаемые глазом, могут образовывать друг среди друга совокупности частей,

связанных математическими законами. Например, кусок дерева или камня может иметь геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или сферы, которая устанавливает регулярные отношения положения между различными точками его контура. Более того, его размеры могут быть величинами, взаимно связанными в простых пропорциях, которые глаз может легко уловить; высота может быть в два, три или четыре раза больше толщины или ширины: это устанавливает вторую серию математических соотношений. Наконец, многие из этих кусков дерева или камня могут быть размещены симметрично сверху или сбоку друг от друга в соответствии с математически рассчитанными расстояниями и углами. Архитектура строится на этой совокупности связанных частей. Архитектор, задумывающий какой—либо доминирующий характер, будь то безмятежность, простота, сила или элегантность, как раньше в Греции или Риме, или странное, разнообразное, бесконечное, фантастическое, как во времена готики, может выбирать и комбинировать связи, пропорции, размеры, формы и положения - короче говоря, соотношение материалов, то есть определенные видимые величины таким образом, чтобы отобразить характер, на который нацелен.

Наряду с величинами, воспринимаемыми зрением, существуют величины, воспринимаемые слухом, — я имею в виду скорости звуковых колебаний; и эти вибрации, будучи величинами, могут также образовывать совокупности частей, соединенных математическими законами. Во-первых, как вам известно, музыкальный звук состоит из непрерывных колебаний одинаковой скорости, и это равенство уже устанавливает между ними математическую зависимость; во-вторых, если даны два звука, второй может состоять из колебаний, в два, три или четыре раза превышающих скорость первого звука; соответственно, между этими двумя звуками существует математическая зависимость, которая определяется размещением их на равном расстоянии друг от друга на нотном стане. Следовательно, если вместо двух мы возьмем несколько звуков и разместим их на равных расстояниях, то получим шкалу, шкалой которой является гамма, причем все звуки будут, таким образом, связаны друг с другом в соответствии с их относительным положением в гамме. Теперь вы можете установить эти связи либо между последовательными, либо между одновременными звуками, в первом порядке звуков, составляющих мелодию, и второй гармонией. Это музыка: она состоит из двух основных частей, основанных, как и архитектура, на математических взаимосвязях, которые художник волен комбинировать и изменять.

Музыка, однако, обладает вторым свойством, и этот новый элемент придает ей особое качество и необычный размах. Помимо своих математических качеств, звук аналогичен крику, и под этим названием он непосредственно выражает с непревзойденной точностью, деликатностью и силой страдание, радость, ярость, возмущение и т.д. - все волнения и эмоции одушевленного чувствительного существа, вплоть до самых тайных и тончайших оттенков. С этой точки зрения она похожа на поэтическую декламацию, создавая особый тип музыки, называемый музыкой выражения, подобно музыке Глюка и немцев, в противоположность музыке мелодии, музыке Россини и итальянцев. Какой бы ни была точка зрения композитора, два музыкальных стиля, тем не менее, связаны друг с другом, звуки всегда образуют совокупности ритмов, связанных воедино одновременно их математическим соотношением и соответствием, которое они имеют со страстями и различными внутренними состояниями нравственного существа. Следовательно, музыкант, который воспринимает определенную заметную, важную черту этих вещей, пусть это будет печаль или радость, нежная любовь или страстный гнев, любая идея или чувство, какими бы они ни были, может свободно выбирать и

комбинировать эти математические и моральные взаимосвязи таким образом, чтобы проявить характер, который он задумал.

Таким образом, все виды искусства включены в представленное выше определение. В архитектуре и музыке, как и в скульптуре, живописи и поэзии, целью произведения искусства является проявление некоторого существенного характера и использование в качестве средства выражения совокупности связанных частей, взаимосвязь которых художник комбинирует и модифицирует.

VII.

Теперь, когда мы знаем природу искусства, мы можем понять его важность. Раньше мы ощущали только его эффект; это было делом инстинкта, а не разума: мысознавали, что уважаем искусство, но не были достаточно квалифицированы, чтобы объяснить наше уважение. Наше восхищение искусством теперь может быть оправдано, и мы можем отметить его место в порядке вещей.

Человек во многих отношениях - это животное, стремящееся защитить себя от природы и других людей. Он обязан обеспечивать себя пищей, одеждой и кровом, а также защищать себя от климата, нужды и болезней. Для этого он возделывает землю, плавает по морю и посвящает себя различным промышленным и коммерческим занятиям. Более того, он должен увековечить свой род и обезопасить себя от насилия своих собратьев; с этой целью он создает семьи и государства, учреждает магистратуры, должностных лиц, конституции, законы и армии. После стольких изобретений и такого труда он все еще не освободился от своего первоначального состояния; он все еще животное, его лучше кормят и лучше защищают, чем других животных; он все еще думает только о себе и о своих сородичах. В этот момент его осеняет высшая жизнь — жизнь созерцания, благодаря которой он начинает интересоваться творческими и постоянными причинами, от которых зависит его собственное существование и существование его ближних, ведущими и существенными характерами, которые управляют каждой совокупностью и оставляют отпечаток на мельчайших деталях. Для достижения этой цели перед ним открыты два пути. Первое - это Наука, с помощью которой, анализируя эти причины и эти фундаментальные законы, он выражает их в абстрактных терминах и точных формулах; второе - Искусство, с помощью которого он проявляет эти причины и эти фундаментальные законы уже не через сухие определения, недоступные массе и понятные лишь немногим избранным, а разумным способом, апеллируя не только к разуму, но и к сердцу и чувствам самого скромного человека. У искусства есть такая особенность, что оно одновременно *благородно и популярно*, проявляя все самое возвышенное и демонстрируя это всем.

ЧАСТЬ II.

О СОЗДАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

Я.

Исследовав природу произведения искусства, теперь остается изучить закон его создания. Этот закон в общих чертах можно выразить так: —*Произведение искусства определяется совокупностью, которая представляет собой общее состояние ума и окружающие обстоятельства.* Я изложил этот принцип в предыдущем разделе, и теперь мне предстоит его утвердить.

Этот закон основан на двух видах доказательства: одном - на опыте, а другом - на разуме. Первое состоит из перечисления множества случаев, в которых закон проверяет сам себя. На некоторые из них я уже возмущался вам, а вскоре последуют другие. Более того, можно утверждать, что не известно ни одного случая, к которому этот закон не был бы применим; это строго относится к рассмотренным до сих пор, и не только в общих чертах, но и в деталях; не только к росту и угасанию художественной литературы великих школ, но и ко всем вариациям и колебаниям, которым подвержено искусство. Второй порядок доказательства состоит в том, чтобы показать, что эта зависимость не только строгая с точки зрения факта, но, опять же, что она является таковой по необходимости. Мы соответственно проанализируем то, что мы назвали общим состоянием ума, и окружающие обстоятельства; мы будем искать, в соответствии с обычным стандартом человеческой природы, эффекты, которые подобное состояние должно производить на публику, на художников и, следовательно, на произведения искусства. Следовательно, мы устанавливаем вынужденную связь и определенное соответствие и устанавливаем необходимую гармонию, которую мы считали просто случайной. Второе доказательство *демонстрирует* то, что утверждало первое.

II.

Чтобы сделать эту гармонию очевидной, давайте продолжим уже полезное для нас сравнение между растением и произведением искусства и обратим внимание на обстоятельства, при которых растение или вид растений, скажем, апельсин, может быть выведено и размножено в определенной почве. Предположим, что все виды злаков и семян принесены ветром и посеяны наугад; при каких условиях семена Лоранжа могут прорасти, стать деревьями, цвести, приносить плоды, распространяться и покрывать землю многочисленным семейством?

Для этого необходимы многие благоприятные обстоятельства. И поначалу почва не должна быть ни слишком легкой, ни слишком скудной: в противном случае корням не хватает глубины и хватки, и дерево упадет при первом порыве ветра. Далее, почва не должна быть слишком сухой; в противном случае дерево увянет там, где оно стоит, лишённое влаги родников и ручьев. Более того, климат должен быть теплым; иначе хрупкое дерево замерзнет или, по крайней мере, поникнет и никогда не пустит ростки; лето должно быть долгим, чтобы плоды, которые медленно созревают, могли полностью созреть; а зима мягкой, чтобы январские морозы не повредили апельсины, которые остаются зелеными на его ветвях. Наконец, почва не должна быть слишком благоприятной для других растений, иначе дерево, предоставленное само себе, могло бы погибнуть из-за конкуренции и ущемления более мощной растительности. Когда все эти условия совпадут, маленький апельсин вырастет, станет зрелым и снова произведет на свет другие, чтобы размножаться. Несомненно, будут случаться бури, падать камни, а бурыекозы уничтожат определенные растения; но в целом, несмотря на несчастные случаи, в результате которых

погибают особи, этот вид будет размножаться, покрывать землю и через несколько лет вырастет плодородная роща апельсиновых деревьев. Все это можно увидеть в восхитительно запутанных ущельях Южной Италии, в окрестностях Сорренто и Амайны, на берегах заливов и в небольших, залитых водой долинах, освежаемых ручьями, спускающимися с гор, и ласкаемых благотворным морским бризом. Такое сочетание обстоятельств было необходимо для того, чтобы создать эти прекрасные круглые вершины, эти блестящие купола ярко-темно-зеленого цвета, эти бесчисленные золотистые яблоки и ту изысканную благоухающую растительность, которая в середине зимы делает это побережье самым богатым и красивым из садов.

Давайте теперь поразмыслим над тем, как двигались предметы в этом примере. Мы только что наблюдали влияние обстоятельств и физической температуры. Строго говоря, они не произвели апельсин; семена были даны, и все они содержали жизненную силу. Однако описанные обстоятельства были необходимы для того, чтобы растение могло процветать и быть размноженным; если бы они потерпели неудачу, растение также потерпело бы неудачу.

Соответственно, пусть температура будет другой, и вид растений будет другим. Предположим условия, полностью противоположные только что упомянутым; возьмем вершину горы, продуваемую сильными ветрами, с тонкой скудной почвой, холодным климатом, коротким летом и снежной зимой; здесь не только не будет цвести апельсин, но и погибнет большая часть других деревьев. Из всех семян, беспорядочно разбросанных ветром, выживет только одно, и вы увидите, что выживет и будет размножаться только один вид, единственный, приспособленный к этим суровым условиям; пихта и сосна покроют одинокие утесы, крутые пропасти и длинные скалистые хребты своими жесткими колоннадами из высоких стволов и обширными покровами темной зелени, и там, как в Вогезах, в Шотландии и Норвегии, вы сможете путешествовать лигу за лигой лихорадки под безмолвными арками, по ковру из хрустящих листьев, среди узловатых кустарников. корни, упрямо цепляющиеся за скалы, - владения терпеливого энергичного растения, которое одно выдерживает непрекращающиеся порывы ветра и сильные морозы долгих зим.

Мы можем соответственно рассматривать температуру и физические условия как *выбор* между различными видами деревьев, каждый из которых обязан существовать и размножаться определенному виду, более или менее полностью исключая все остальные. Физическая температура действует путем элиминации и подавления, другими словами, посредством *естественного отбора*. Таков великий закон, с помощью которого мы сейчас объясняем происхождение и структуру разнообразных существующих организмов — закон, применимый как к моральным, так и к физическим условиям, к истории, так и к ботанике и зоологии, к гению и характеру, так же как к растению и животному.

Короче говоря, существует *моральная* температура, состоящая из общего состояния умов и манер, которая действует так же, как и другая. Собственно говоря, эта температура не порождает художников; талант и гениальность - это дары, подобные семенам; я хочу сказать, что в одной и той же стране в разные эпохи, вероятно, проживало примерно одинаковое количество людей талантливых и людей посредственных. На самом деле мы знаем из статистики, что в двух последующих поколениях встречается почти одинаковое количество мужчин необходимого роста для призыва на военную службу и такое же количество мужчин слишком маленького роста для солдат. По всей вероятности, с умами дело обстоит так же, как и

с телами. Природа-это Сеятель мужчин, и положив свою руку constantly в одном мешке, раздает почти в том же количестве, того же качества, той же пропорции семян. Но в этих пригоршнях семян, которые она разбрасывает, шагая во времени и пространстве, не все прорастают. Необходима определенная моральная температура для развития определенных талантов; если этого не хватает, они оказываются бесполезными. Следовательно, по мере изменения температуры будут меняться и виды талантов; если она обратится вспять, талант обратится вспять, и, в общем, мы можем представить себе моральную температуру как систему, *проводящую отбор* среди различных видов талантов, позволяющую развиваться только тому или иному виду, более или менее полностью исключая другие. Именно через такой механизм, вы видите, разработанных в школах в определенное время и в неких странах настроения, идеального, что реальных, что рисунок и цвет. Существует преобладающая тенденция, которая составляет дух эпохи. Талант стремится заставить отдушину в другом направлении, считает он закрытый; а в силу общественного сознания и окружающих привычки подавлять и приводить его в заблуждение, путем наложения на его рост.

III.

Приведенное выше сравнение может послужить вам общим указанием; давайте теперь углубимся в детали и изучим действие моральной температуры на произведения искусства.

Для большей наглядности мы возьмем очень простой случай определенного психического состояния, при котором преобладает меланхолия. Это предположение не произвольно, поскольку подобное состояние часто возникало в жизни человечества: пяти или six веков упадка, депопуляции, иностранного вторжения, голода, вредителей и усугубляющейся нищеты вполне достаточно, чтобы вызвать его. Азии испытали такое состояние вещей в шестом веке до Рождества Христова, и в Европе в период первых десяти веков Райс нашей эры. В такие времена люди теряют и мужество, и надежду и относятся к жизни как к обузе.

Давайте же поразмышляем о влиянии такого психического состояния вместе с обстоятельствами, которые его порождают, на художников подобной эпохи. Мы допускаем, что здесь встречается почти такое же количество меланхолических и радостных темпераментов, а также смесь того и другого; как и в других случаях; как и в каком смысле преобладающая ситуация влияет на их трансформацию?

Следует иметь в виду, что несчастья, от которых страдает публика, поражают и художника; он - один из паствы, и он страдает так же, как страдают остальные. Например, если произойдут нашествия варваров и вредители, голод и всевозможные бедствия затянутся на столетия и распространятся по всей стране, то потребуются не одно, а бесчисленное множество чудес, чтобы спасти его от всеобщего наводнения. Напротив, вполне вероятно и даже несомненно, что он получит свою долю общественного несчастья; что он будет разорен, избит, ранен и уведен в плен, как и другие; что его жена, дети, родственники и друзья разделят общую участь, и что он будет страдать и подвергаться страхам за них, так же как и за себя самого. Во время этого продолжительного потока личных страданий он, если он гей, станет менее веселым, а если меланхолик, то еще более меланхоличным. Это первый эффект от его общения.

С другой стороны, если художник вырос среди меланхолических товарищей, идеи, которые он получает в младенчестве, вместе с теми, которые были приобретены позже, являются меланхолическими. Господствующая религия, приспособляющаяся к мрачному порядку вещей, учит его, что земля - это место ссылки, мир - тюрьма, жизнь - зло, и что все, что его волнует, - это заслужить возможность выбраться из этого. Философия, формируя его нравственности по данным плачевное зрелище человеческого вырождения, доказывает ему, что было бы лучше для него не родился обычный разговор кишит только скорбные события, вторжение в провинцию, destruction некоторых памятники, угнетение слабых, и гражданской войне между сильными. Ежедневное наблюдение открывает ему только картины уныния и горя, нищих и случаев голодной смерти, разрушающийся мост, заброшенные, разрушающиеся дома, поле, превращающееся в пустошь, и черные стены жилищ, опустошенных огнем. Все эти впечатления глубоко запечатлеваются в его сознании с первого года его жизни до последнего, постоянно усугубляя любое меланхолическое настроение, возникающее из-за его собственных несчастий.

Они усиливают его тем сильнее, чем сильнее его художественное чувство. Что делает его художником, так это практика подражания сущностному характеру вещей, характерным чертам объектов; другие люди видят только части, в то время как он видит целое и их дух. И поскольку в данном случае характерной чертой является меланхолия, он, соответственно, не воспринимает ничего другого. Более того, благодаря этому избытку воображения и этому инстинкту преувеличения, свойственному художникам, он усиливает и расширяет его до предела; он пропитывается им и наполняет им свою работу, так что обычно видит и рисует вещи в гораздо более темных тонах, чем использовали бы его современники.

Следует также добавить, что он считает их большим подспорьем для него в его работе. Вы знаете, что человек, который рисует или пишет, не остается один на один со своим холстом или письменным столом. Напротив, он выходит на улицу, разговаривает с людьми и смотрит по сторонам; он прислушивается к намекам своих друзей или соперников и ищет подсказки в книгах и окружающих произведениях искусства. Идея напоминает семя: если семя, чтобы прорасти, развиваться и расцвести, нуждается в питании, которое дают ему вода, воздух, солнце и почва, то идея, чтобы завершиться и принять форму, нуждается в дополнении и помощи других умов. Соответственно, в эти эпохи меланхолии, какие предложения способны предложить другие умы? Только меланхолические, ибо только на этой стороне работают люди. Поскольку их опыт дает им только болезненные ощущения и чувства, они могут замечать только оттенки различий и фиксировать открытия, сделанные на пути страдания: сердце - это единственное поле наблюдения, и если оно наполнено печалью, то печаль - это все, что люди продолжают проявлять. Поэтому они осознают только горе, уныние, досаду и отчаяние. Если художник требует от них наставлений, это все, что они могут сделать в ответ. Искать в них какую-либо идею или какую-либо информацию о различных видах или различных выражениях радости было бы напрасным трудом; они могут предоставить только то, чем обладают. По этой причине, пусть он попытается изобразить счастье, жизнерадостность или веселость, и он останется один, лишенный всякой поддержки, предоставленный своим собственным ресурсам, которые у изолированного человека ни к чему не приводят. Его труд также будет отмечен печатью посредственности. С другой стороны, когда он будет рисовать меланхолические чувства, его век придет ему на помощь. Он находит материалы, подготовленные для него предыдущими школами; он находит готовое искусство, основанное на известных процессах и проторенном пути. Церковная церемония, предмет мебели, разговор подсказывают ему форму, цвет, фразу

или персонажа, до сих пор неизвестного ему; его работа, в которую внесли свой вклад миллионы неизвестных сотрудников, тем прекраснее, что, в дополнение к его собственному труду и его собственному гению, она воплощает труд и гений окружающего общества и поколений, которые были до него.

Есть еще одна причина, и самая сильная из всех, которая привлекает его к меланхолическим сюжетам; она заключается в том, что его работы, однажды выставленные на всеобщее обозрение, находят признание только в том случае, если они выражают меланхолические идеи. Люди, действительно, могут понять только чувства, аналогичные тем, которые они сами испытали. Других чувств, без матовой как сильно выраженной, не влияют на них; взгляд их глаз, но сердце находится в состоянии покоя и сразу глаза отвел. Представьте себе человека, потерявшего состояние, страну, детей, здоровье и свободу, человека, закованного на двадцать лет в темницу, подобного Пеллико или Андриане, чей дух постепенно меняется и надламывается, кто становится меланхоликом и мистиком, и чье уныние неизлечимо; такой человек испытывает ужас перед веселой музыкой и не расположен читать Рабле; если вы поставите его перед "веселыми зверями" Рубенса, он отвернется и предастся полотнам Рембрандта; он будет наслаждаться только веселыми животными. музыка Шопена и поэзия Ламартина или Гейне. То же самое происходит с публикой и с отдельными людьми; их вкус зависит от их положения; их печаль прививает им вкус к меланхолическим произведениям; жизнерадостные постановки соответственно отвергаются, а художник подвергается порицанию или пренебрежению. Сейчас артист сочиняет в основном для того, чтобы получить признание и аплодисменты; это его господствующая страсть. Следовательно, помимо других причин, его господствующая страсть, добавленная к давлению общественного мнения, ведет его, толкает и постоянно возвращает его к выражению меланхолии и преграждает ему пути, которые могли бы привести его к изображению веселья и счастья.

Через эту череду препятствий каждый проход был бы закрыт для произведений искусства, выражающих радость. Если художник преодолевает одно препятствие, его задерживают другие. Если он встретится с жизнерадостными натурами, он будет опечален их личными невзгодами. Образование и текущие разговоры наполняют их умы мрачными идеями. Способности художников, с помощью которых они выделяют и усиливают ведущие черты объектов, не найдут для своего применения ничего, кроме меланхолии. Опыт и труд других дают им подсказки, и они готовы сотрудничать только в меланхолических вопросах. Наконец, искренняя и решительная воля публики позволяет им создавать только меланхолические сюжеты. Следовательно, класс художников и их работ, достаточных для выражения веселья, исчезает или в конце концов сводится почти к нулю.

Рассмотрим теперь противоположный случай, связанный с общим состоянием жизнерадостности. Это происходит в эпохи возрождения, когда порядок, богатство, численность населения, комфорт, процветание и полезные и прекрасные открытия постоянно возрастают. Если поменять местами термины, то анализ, который мы только что провели, применим слово в слово; тот же процесс рассуждения доказывает, что все произведения искусства такого периода будут, в большей или меньшей степени, выражать радостный характер.

Рассмотрим теперь промежуточный случай, то есть смешение той или иной фазы радости или печали, что является обычным состоянием вещей. При надлежащей модификации *terras* анализ

становится столь же уместным; те же рассуждения демонстрируют, что произведения искусства выражают соответствующие комбинации и соответствующие виды радости и меланхолии.

Дайте нам заключить, следовательно, что в каждое простое или сложное государство, социум, так сказать, общие с Тейт спокойствие и манеры, определяет вид произведений искусства в страдания только тех, которые находятся в гармонии с ней, и в подавлении других видов, через ряд препятствий, вмешался, и серии терактов вновь, на каждом этапе их развития.

IV.

Давайте теперь оставим предполагаемые случаи, упрощенные для придания ясности изложению, и перейдем к реальным. Вы увидите, взглянув на самое важное из исторического ряда, подтверждение закона. Я выберу четыре, которые представляют собой четыре великих цикла европейской цивилизации — греческую и римскую античность, феодальное и христианское средневековье, хорошо регулируемые аристократические монархии семнадцатого века и индустриальные демократии наших дней, управляемые наукой. У каждого из этих периодов есть свое искусство или какая-то специфическая для него область искусства, будь то скульптура, архитектура, драма или музыка, или какая-то определенная фаза каждого из этих великих искусств; в каждом случае особая, необычайно богатая и законченная растительность, которая в своих ведущих чертах отражает основные черты искусства и нации. Давайте, соответственно, рассмотрим возможность чередования различных почв, и мы увидим, что все они дают разные цветы.

V.

Около трех тысяч лет назад на берегах иземлях Эгейского моря появилась удивительно красивая, умная раса, смотрящая на жизнь совершенно по-новому. Она не позволила поглотить себя ни великой религиозной концепции, подобной индуистской и египтянской, ни великой социальной организации, подобной ассирийской и персидской, ни крупным промышленным и коммерческим обычаям, подобным обычаям финикийцев и карфагенян. Вместо теократии и иерархии каст, и вместо монархии, и иерархии чиновников, и крупных торговых учреждений, у людей этой расы было собственное изобретение, названное городом, каковой город, посылая ответвления, породил другие города того же описания. Один из них, Милет, основал триста городов и колонизировал все побережье Черного моря. Другие сделали то же самое, Средиземное море было окружено гирляндой цветущих городов, простиравшихся от Кирены до Марселя, вдоль заливов и мысов Испании, Италии, Греции, Малой Азии и Африки.

Какой была жизнь в этом городе?[1] Гражданин почти не занимался физическим трудом; его обычно поддерживали его подданные и данники, и ему всегда прислуживали рабы. У самого бедного человека в городе был тот, кто присматривал за ним. В Афинах на каждого гражданина приходилось по четыре человека; а в городах поменьше, таких как Эгина и Коринф, насчитывалось от четырехсот до пятисот тысяч. Слуг, конечно, было предостаточно. Горожанин, однако, почти не нуждался в помощи. Как и все представители тонко сложенных рас саутов, он отличался воздержанностью и ел три-четыре оливки, немного чеснока и рыбу голову.[2] Его

гардероб состоял из сандалий, маленькой рубашки и большой накидки, как упастуха. Его дом был узким, хрупким, плохо построенным многоквартирным домом, в который грабители могли проникнуть, пробив стены,^[3] и который он использовал только для сна; кровать и две или три красивые вазы были основными предметами мебели. У горожанина было мало желаний, и он провел день на свежем воздухе.

Как он распоряжался своим досугом? Не служа ни королю, ни священнику, он был, по его мнению, свободен и суверенен в городе. Он сам избирал своих понтификов и магистратов, а сам, в свою очередь, мог быть избран на священнические и другие должности; будь то кузнец или курьер, он судил самые важные политические дела в трибуналах и решал самые серьезные из государственных дел на ассамблеях; его занятие состояло, в основном, в общественных делах и войне. Быть политиком и солдатом было частью его долга; другие занятия не имели для него большого значения; внимание свободного человека, по его мнению, должно быть направлено на эти два занятия. И он был прав, ибо в то время человеческая жизнь не была защищена так, как в нашей; человеческие общества не приобрели той стабильности, которая есть у них сейчас. Большинство из этих городов, построенных и разбросанных вдоль побережья Средиземного моря, оказались в окружении варваров, жаждущих добычи над ними; гражданин был обязан с оружием в руках, как и Европейский сегодняшний день в Японии и в Новой Зеландии; если нет, галлов, ливийцев, Samitites и Bithynians вскоре разбили свои лагеря на фоне руин потрепанных стен и разоренных храмов. Помимо всего этого, эти города были враждебны друг другу. Права войны были жестокими; побежденный город часто подвергался разрушению; богатый известный человек мог в любой день увидеть, как его жилище превращается в пепел, его имущество разграблено, его жену и дочерей продают в места проституции; он сам и его сыновья попали в рабство, были похоронены в шахтах или под ударами кнута были вынуждены вращать мельницу. Перед лицом таких опасностей для человека естественно интересоваться государственными делами и быть подготовленным к битве: он должен стать политиком под страхом смертной казни. Однако честолюбие и жажда славы являются равноценными стимуляторами. Каждый город стремился ослабить или унижить любой другой город, приобрести вассалов, завоевать или сделать выгодными людей других.^[4] Гражданин проводил свою жизнь на общественных улицах, обсуждая наилучшие средства сохранения и приумножения своего города, опрашивая его союзников, договоры, законы и конституцию; теперь слушает ораторов и снова действует как один из них вплоть до того самого момента, когда поднимается на борт своего судна, чтобы вести войну во Фракии или в Египте, против других греков, против варваров, или против Великого короля.

Чтобы достичь этого момента, они систематизировали особую дисциплину. Поскольку в те дни не было промышленных объектов, военная техника была неизвестна. Война - это схватка между человеком и человеком; следовательно, для обеспечения победы важно было не превращать солдат в выстроенные автоматы, как в наши дни, а придать каждому солдату максимально стойкое, сильное и подвижное тело; короче говоря, закаленного гладиатора, способного к предельной физической выносливости.

С этой целью Спарта, которая примерно в VIII веке дала пример и импульс всей Греции, располагала очень сложной и не менее эффективной военной системой. Сама она была лагерем без стен, расположенным, подобно нашим camps в Кабиле, среди врагов и покоренного народа, полностью военного и преданного нападению и самообороне. Чтобы иметь совершенную армию, необходимо было иметь великолепную расу; ею управляли, как

животноводством. Все дети-уроды были лишены жизни. Более того, закон устанавливал возраст для вступления в брак и выбирал наиболее подходящее время и обстоятельства для надлежащего размножения. У старика случайно оказалась молодая жена, и он был вынужден отдать ее молодому человеку, чтобы хорошо вылечить свое потомство. Мужчина средних лет, у которого есть друг, красотой и характером которого он восхищается, мог бы предоставить ему в пользование свою жену.[5] Создав расу, они сформировали личность. Вас, молодых людей, зачислили в армию, обучили и приучили жить сообща, как стаю детей. Они разделились на две соперничающие группы, которые осматривали друг друга и дрались вместе ногами и кулаками. Они спали под открытым небом, купались в прохладных водах Еврота, занимались мародерством, ели скудно, быстро и плохо, отдыхали на подстилках из тростника, не пили ничего, кроме воды, и переносили все суровые климатические условия. Молодые девушки тренировались в той же манере, а повзрослевшие были ограничены почти тем же рационом. Строгость этой античной дисциплины, несомненно, была меньшей или была смягчена в других городах; тем не менее, благодаря этим смягчениям, тот же путь вел к той же цели. Молодые люди проводили большую часть дня в спортзале, занимаясь борьбой, прыжками, боксом, скачками, подсчетом очков; укрепляя и придавая упругость своим обнаженным мышцам. Их целью было создать сильные, крепкие тела, самые красивые и ловкие из возможных, и ни одна система образования никогда не преуспевала лучше в достижении этих целей.

Эти своеобразные обычаи греков породили своеобразные идеи. В их глазах идеальным мужчиной был не человек мысли или человек тонкой чувствительности, а обнаженный мужчина, человек прекрасного телосложения и роста, хорошо сложенный, активный и преуспевающий во всех физических упражнениях. Этот образ мышления проявлялся в самых разных чертах характера. Во-первых, в то время как карийцы и лидийцы вокруг них, а также их соседи-варвары в целом стыдились появляться обнаженными, они без смущения раздевались, чтобы бороться и бегать наперегонки.[7] У молодых девушек Спарты была привычка тренироваться почти обнаженными. Вы поймете, что гимнастические упражнения подавили или, по крайней мере, трансформировали скромность. Во-вторых, великие национальные празднества греков - Олимпийские, Пифийские и Немейские игры - состояли из демонстрации и триумфа обнаженной фигуры. Первые семьи прибегали к ним со всех концов Греции и из самых отдаленных греческих колоний. Они готовились к ним задолго до этого специальной тренировкой и тяжелейшим трудом, и там, на глазах и под аплодисменты всей нации, раздевшись, они боролись, боксировали, устраивали квоты и мчались пешком или в колеснице. Победы такого класса, которые мы в наши дни оставляем Геркулесу в цирке, они считали первостепенной важностью. Знаменитый атлет-победитель в пешем беге дал свое имя Олимпиаде; величайшие поэты воспевали его; Пиндар, самый прославленный лирический поэт древности, воспевал только гонки на колесницах. По возвращении в свой родной город спортсмен-победитель был встречен триумфом, а его сила и ловкость стали гордостью заведения. Один из них, Милон из Кротоны, непобедимый в борьбе, был избран полководцем и вел своих сограждан в бой, одетый в львиную шкуру и вооруженный дубиной, подобной дубине Геркулеса, с которым его сравнивали. Рассказывают, что некий Диагор видел, как в один и тот же день короновали двух его сыновей, и они с триумфом пронесли его перед собравшейся толпой. Считая подобное счастье слишком большим для одного смертного, люди взывали к нему: "Умри, Диагор, ибо ты не можешь теперь стать богом!" Диагор, задохнувшийся от волнения, действительно скончался на руках у своих детей. В его глазах, как и в глазах всей Греции, видеть, что у его сыновей самые крепкие кулаки и самые ловкие ноги, было верхом

земного блаженства. Независимо от того, правда это или легенда, такое суждение доказывает чрезмерную степень восхищения греков совершенством человеческого облика.

По этой причине они не боялись раскрывать это перед богом в торжественных случаях. У них была формальная система взглядов и действий, называемая *оркестрикой*, которая регулировала и обучала их прекрасным позам священных танцев. После битвы при Саламине трагический поэт Софокл, которому тогда было пятнадцать лет и которого ценили за его красоту, снял с себя одежду, чтобы станцевать и пропеть "пэян" перед трофеем. Сто лет спустя Александр, проезжая через Малую Азию, чтобы сразиться с Дарием, вместе со своими спутниками сбросил с себя одежды, чтобы почтить могилу Ахиллеса скачками. Но греки пошли еще дальше; они считали совершенство человеческого облика свидетельством божественности. В одном городке на Сицилии поклонялись юноше необычайной красоты, и после смерти в его честь были воздвигнуты всестатуи. [8] У Гомера, который является греческой Библией, вы повсюду найдете, что у богов было человеческое тело, которое могло пронзить копье, текла красная кровь, инстинкты, страсти и удовольствия, во всех отношениях похожие на наши собственные, и до такой степени, что герои становились любовниками богинь, а боги зачинали детей от смертных матерей. Между Олимпом и землей нет пропасти; они спускаются с нее, а мы поднимаемся на нее; если они превосходят нас, то это потому, что они избавлены от смерти, потому что их раны заживают быстрее, и они сильнее, красивее и счастливее нас. В остальном они едят, пьют и ссорятся так же, как и мы, наслаждаясь теми же чувствами и используя те же телесные функции. Греция так хорошо разработала свою модель прекрасного животного в виде человека, что сделала из него своего кумира и прославляет его на земле, превратив в божество на небесах.

Из этой концепции рождается скульптура, и мы можем отметить каждый момент ее роста. С одной стороны, атлет, однажды коронованный, имел право на статую; коронованный в третий раз, он был награжден культовой статуей, то есть изображением со своим портретом. С другой стороны, поскольку боги были всего лишь человеческими формами, более безмятежными и совершенными, чем другие, было естественно изображать их статуями. Для этой цели нет необходимости в навязанной догме. Мраморное или бронзовое изваяние - это не аллегория, а точный образ; оно не наделяет бога мускулами, костями, икожным покровом, которого у него нет; оно представляет собой повторное облачение плоти, которая покрывает его, и живую форму, которая является его субстанцией. Чтобы портрет был правдивым, достаточно, чтобы он был самым красивым и воспроизводил бессмертное спокойствие, благодаря которому бог возвышается над смертными.

Статуя теперь заблокирована — квалифицирован ли скульптор для ее создания? Остановитесь ненадолго на его подготовке. Люди в те дни изучали тело обнаженным и в действии, в банях, в гимнастических залах, во время священных танцев и публичных игр; они наблюдали и предпочитали такие формы и такие позы, которые обозначали силу, здоровье и активность; они изо всех сил старались запечатлеть на нем эти формы и сформировать его в соответствии с этими позами. В течение трех или четырехсот лет мы исправляли, очищали, развивали их представление о физической красоте. Неудивительно, что они, наконец, обнаружили идеальный тип человеческого тела. Мы, сегодняшние люди, знакомые с этим, обязаны им нашими знаниями об этом. Когда Николай ПИса и другие древние скульпторы в конце готической эпохи брошенной худая, костлявая, и уродливые формы жреческими традициями, это произошло потому, что они взяли пример из греческих барельефов, сохранившихся или

эксгумированы; и если в день, забыв о своих искаженных и де-фективны органов, а плебеи или мыслителей, мы желаем, чтобы найти еще какой-то тип в совершенной форме, именно в этих статуй, памятников благородный, никого нет, гимнастические жизни, что мы должны стремиться в нашей инструкции.

Совершенство не только форма, но, опять же, которая уникальна, ее достаточно для мысли художника. Греки, придавая телу особое достоинство, не испытывали искушения, подобно современным людям, подчинить его голове. Здоровая дышащая грудь, туловище, прочно опирающееся на бедра, изящная толстая гибкая нога, с легкостью толкающая тело вперед; они не были заняты исключительно шириной задумчивого лба, раздраженной хмуростью бровей или саркастическим изгибом губ. Они могли бы ограничиться условиями идеальной скульптуры, которая оставляет глаз без радужной оболочки, а голову без выражения; которая предпочитает спокойных персонажей или тех, кто занят незначительными действиями; которая обычно использует только однородный оттенок мрамора или бронзы; которая оставляет скульптуру живописи и оставляет драматический интерес литературе; которая, ограниченная, но облагороженная природой своих материалов и своей ограниченной областью применения, избегает изображения деталей, физиономии, жертв человеческих волнений, чтобы сохранить их. отделить чистую и абстрактную форму и таким образом осветить святилища неподвижными, мирными, величественными изображениями, в которых человеческая природа узнавала своих героев и своих богов.

Скульптура, соответственно, является центральным искусством Греции; другие искусства связаны с ней, сопровождают ее или имитируют. Ни одно другое искусство так хорошо не выражало национальную жизнь; ни одно другое не было так культивировано и так популярно. В сотнях маленьких храмов вокруг Дельф, в которых хранились сокровища городов, "целый мир мрамора, золота, серебра, меди и бронзы, двадцати различных видов бронзы и всех оттенков, тысячи прославленных мертвецов неправильной формы, сидящих и стоящих, излучали истинных подданных бога света". [9] Когда позднее Рим лишил греческий мир его сокровищ, в этом огромном городе было количество статуй, почти равное количеству его живых обитателей. В настоящее время, после стольких веков и таких разрушений, по оценкам, в Риме и его окрестностях в Кампанье обнаружено более шестидесяти тысяч статуй. Подобного урожая скульптур никто никогда не видел, такого поразительного изобилия цветов, — демонстрация цветов столь совершенна, рост такой естественный, такой непрерывный, и разнообразный. Вы только что увидели причину этого, вскрывая землю слой за слоем и наблюдая, что все основы человеческой почвы, институты, манеры, идеи способствовали ее сохранению.

[1] Гроте, *История Греции*—Бек, *Политическая экономия афинян*—Вуллон, *Рабство в древности*.

[2] Лягушки Аристофана; Петух Лукиана.

[3] Их настоящее имя было "пробивающие стены".

[4] Фукидид, Книга I. Посмотрите на экспедиции афинян-дайверов в период между Кимонским миром и Пелопоннесской сианской войной.

[5] Ксенофонт. *Лакедемонянская республика*, перевод.

[6] Диалоги Платона. *Облака* Аристофана.

[7] Лакедемоняне переняли этот обычай во время 14-й Олимпиады.—Платон.

[8] Геродот.

[9] Мишле.

VI.

Эта военная организация, общая для всех городов древности, в конце концов возымела свое действие — печальное действие. Война была естественным состоянием вещей, слабые были подавлены сильными, и не раз можно было видеть сформировавшиеся государства значительного масштаба под контролем или тиранией победившего или доминирующего города. Наконец возник Рим, который, обладая большей энергией, терпением и искусством, более способный к господству и командованию, к последовательным взглядам и практическим расчетам, после семисотлетних усилий добился включения под свою власть всего бассейна Средиземного моря и многих обширных отдаленных стран. Чтобы добиться этого, она подчинилась военной дисциплине, и, подобно плоду, прорастающему из зародыша, результатом стал военный деспотизм. Так была сформирована Империя. К первому столетию нашей эры мир, организованный под властью правильной монархии, казалось, наконец-то достиг порядка и спокойствия. Это произошло только в период упадка. В ужасных разрушениях завоевателей города гибли сотнями, а люди миллионами. В течение целого столетия завоеватели сами истребляли друг друга, и цивилизованный мир, потеряв свободных людей, потерял половину своего населения.^[1] Граждане, обращенные в подданных и более не преследующие благородных целей, предались праздности и роскоши, отказались вступать в брак и заводить детей. Поскольку машины были неизвестны, а рука — единственным орудием труда, рабы, на долю которых выпало обеспечивать удовольствия, пышность и утонченность общества, исчезли под бременем, слишком тяжелым для них, чтобы нести его. По истечении четырех сотен лет ослабленная, обезлюдившая империя не имела ни людей, ни энергии, чтобы дать отпор варварам. Нахлынула варварская волна, сметая дамбы; за первой последовала вторая, затем третья, и так далее в течение пятисот лет. Зло, причиненное, не поддается описанию: люди истреблены, памятники разрушены, поля опустошены, города сожжены; промышленность, изобразительное искусство и науки искалечены, деградированы, забыты; страх, невежество и жестокость распространились повсюду и утвердились. Они были совершенными дикарями, подобными гуронам и ирокезам, внезапно оказавшимся лагерем посреди культурного и мыслящего мира, подобного нашему. Представьте себе стадо диких быков, выпущенных на волю среди мебели и украшений дворца, а за ними другое стадо, так что что руины, оставленные первым, погибли под копытами второго, и, едва установив беспорядок, каждому отряду животных пришлось подняться, чтобы сразиться своими рогами с ревущим, ненасытным отрядом захватчиков. Когда, наконец, в году X века последняя орда устроила себе логово и насытилась, люди, казалось, были не в лучшем состоянии. Вожди варваров, ставшие феодальными баронами, воевали между собой, грабя крестьян и сжигая их посевы, грабя торговцев и бессмысленно избивая и жестоко обращаясь со своими несчастными крепостными. Земля оставалась пустынной, а провизии становилось все меньше. В одиннадцатом веке сорок лет из семидесяти были годами голода. Монах Рауль Глабер рассказывает, что употребление человеческого мяса стало обычным делом; мясника сожгли заживо за то, что он выставил его на продажу в своем ларьке. Добавьте к этому всеобщую бедность и грязь, а также полное

пренебрежение простейшими гигиеническими принципами, и вы сможете хорошо понять, как проказа, вредители и эпидемии, акклиматизировавшись, свирепствовали как будто насвоей родной почве. Люди опустились до состояния новозеландских антропофагов, до позорной жестокости папуасов и каледонцев, до самых нижних глубин человеческой выгребной ямы, видя, что воспоминания о прошлом смешиваются с нищетой настоящего, и с тех пор некоторые мыслящие головы, все еще читающие древний язык, смутно ощущали необъятность падения, всю глубину пропасти, в которую человеческий род был погружен на тысячу лет.

Вы можете догадаться о чувствах, которые такое положение вещей, столь экстремальное и столь продолжительное, вселяло в груди людей. Сначала были слабость, отвращение к жизни и глубочайшая меланхолия; "Мир, - сказал один писатель того времени, - это не что иное, как бездна порока и неумеренной жестокости". Жизнь казалась предвкушением ада. Многие удалились оттуда, и не только бедняки, немощные и женщины, но и суверенные лорды и даже короли; те, кто обладал тонкими и благородными натурами, предпочитали спокойствие и монотонность монастыря. В начале тысячного года возобладала всеобщая вера в вымирание мира, и многие, охваченные страхом, передали свое имущество церквям и монастырям. С другой стороны, в сочетании с этим ужасом и унынием возникла чрезвычайная степень нервной экзальтации. Когда мужчины очень несчастны, они становятся возбудимыми, подобно инвалидам и заключенным; их чувствительность возрастает и приобретает женскую деликатность; их сердце наполняется капризами, волнениями и унынием, излишествами и излияниями, от которых они свободны в здоровом состоянии. Они отходят от умеренных чувств, которые одни могут поддерживать непрерывное мужское действие. Они предаются огню, раздражаются слезами, падают на колени, становятся неспособными обеспечить себя, воображают бесконечные сладкие и нежные восторги, стремясь рассеять чрезмерную утонченность и энтузиазм своего чрезмерно развитого невоздержанного воображения; короче говоря, они склонны к любви. Следовательно, мы видим, что они развивали с огромным преувеличением страсть, неизвестную суровым и мужественным душам древности, а именно рыцарскую мистическую любовь средневековья. Спокойная рациональная любовь в браке была подчинена экстатической и неуправляемой любви, встречающейся вне брака. Его тонкости были четко определены и воплощены в принципах судов под председательством дам. Там было постановлено, что "любовь не может существовать между супругами" и что "любовь ни в чем не может отказать любимому".^[2] Женщина больше не считалась такой же плотью и кровью, как мужчина, но была обращена в божество; мужчина получил слишком хорошую компенсацию в виде привилегии обожать ее и служить ей. Человеческая любовь рассматривалась как небесное чувство, ведущее к божественной любви и связанное с ней. Поэты превращали своих любовниц в сверхъестественную силу и умоляли их провести их через поднебесье к скинии Божьей. Вы легко можете оценить, насколько христианская вера опиралась на такие чувства. Отвращение к миру, склонность к экстазу, привычное отчаяние и бесконечная жажда нежного сочувствия естественным образом побудили людей к доктрине, представляющей землю юдолью слез, нынешнюю жизнь - периодом испытаний, восторженное единение с Божеством как высшую радость и любовь к Богу как первейшую из обязанностей. Болезненная или трепещущая чувствительность находила свою поддержку в бесконечности ужаса и надежды, в картинах пылающих ям и вечной гибели, а также в представлениях о лучезарном рае и невыразимом блаженстве. Поддерживаемое таким образом христианство управляло всеми душами, вдохновляло искусство и давало работу художникам. "Общество, -

говорит современник, - сбросило с себя свои старые лохмотья, чтобы облачить свои церкви в белые одежды". Соответственно появилась и готическая архитектура .

Давайте понаблюдаем за ростом нового готического здания. В противоположность религиям древности, которые все были локальными, принадлежали кастам или семьям, христианство является универсальной религией, которая обращается к массам и призывает всех людей к спасению. Соответственно, было необходимо, чтобы это новое здание было очень большим и способным вместить все население любого одного города или района — женщин, детей, крепостных, ремесленников и бедняков, а также дворян и монархов. Маленькой *целлы*, в которой находится статуя греческого бога, и портика, где проходила процессия свободных граждан, было недостаточно для этой огромной толпы. Требовался огромный свод, высокие нефы, умноженные и пересеченные другими, ид безмерные арки и колоссальные колонны; поколения рабочих веками стекались толпами, чтобы трудиться здесь ради спасения своих душ, сдвигая горы, прежде чем монумент мог быть завершен.

У людей, которые приходят сюда, скорбные души, и идеи, за которыми они приходят, печальны. Они размышляют об этой жалкой жизни, такой беспокойной и ограниченной такой бездной, об аде и его наказаниях, бесконечных, безмерных и непрекращающихся, о страданиях и страстях распятого Христа и тех, кого преследуют и замучают святые и мученики. Слушая такое религиозное учение и находясь под бременем собственных страхов, они с трудом могли привыкнуть к простой красоте и радостному эффекту чистого света; ясный и здоровый дневной свет я соответственно исключил; интерьер здания остается погруженным в холодную и мрачную тень; свет проникает внутрь, преобразенный витражами в пурпурные и малиновые тона, в великолепие топаза и аметиста, в мистический блеск драгоценных камней, в странные иллюминации, которые, кажется, позволяют заглянуть в рай.

Тонкое перевозбужденное воображение, подобное этому, не довольствуется простыми архитектурными формами. И, во-первых, формы самой по себе недостаточно, чтобы заинтересовать их. Это должно быть символом и обозначать какую-то августейшую тайну. Здание с его поперечными нефами представляет крест, на котором умер Христос; его круглое окно с блестящими лепестками изображает розу вечности, листья которой - искупленные души; все размеры его частей соответствуют священным числам. Опять же, эти формы в их богатстве, странности, смелости, изяществе и необъятности гармонируют с неводержанностью и любопытством болезненной фантазии. Таким душам необходимы яркие ощущения — разнообразные, изменяющиеся, причудливые и экстремальные —ry. Они отвергают колонны, горизонтальные и поперечные балки, круглую арку, короче говоря, прочную конструкцию, сбалансированные пропорции и прекрасную простоту античной архитектуры; они не симпатизируют тем благородным творениям, которые , кажется, родились без боли и прослужили без усилий, которые достигают красоты одновременно с жизнью и законченное совершенство которых не нуждается ни в дополнениях, ни в украшениях.

Они принимают за типаж не простой полукруг аркады или простой угол, образованный колонной и архитравом, а сложное соединение двух кривых, пересекающихся друг с другом, образующих живой изгиб. Они стремятся к гигантскому, покрывая квадратные акры земли горами камня, соединяя колонны воедино в чудовищные колонны, подвешивая галереи в воздухе, вознося арки к небесам, и возводя колокольни ступень за ступенью, пока их шпили не теряются в облаках. Они подчеркивают изящество форм; они окружают двери сериями

статуэток и украшают сидения трилистниками, фронтонами и горгульями; они переплетают извилистый узор средников с пестрыми оттенками витражного стекла; хоры кажутся расшитыми кружевами, в то время как гробницы, алтари, киоски и башни покрыты лабиринтами стройных колонн и бахромой из листьев и статуй. Кажется, что они хотели достичь одновременно бесконечного величия и бесконечной малости, стремясь ошеломить разум с обеих сторон, с одной стороны, необъятностью массы, а с другой - огромным количеством деталей. Очевидно, их целью было произвести экстраординарную сенсацию; они стремились ослепить и сбить с толку.

Следовательно, пропорционально развитию этого стиля архитектуры он становится все более и более парадоксальным. В четырнадцатом и пятнадцатом веках, в эпоху яркой готики Страсбурга, Милана, Йорка, Нюрнберга и церкви Бру, от солидности, кажется, полностью отказались в пользу орнамента. Когда-то он щетинился множеством многочисленных и наложенных друг на друга вершин; сейчасего экстерьер задрапирован кружевной лепниной. Стены выдолблены и почти полностью поглощены окнами; им не хватает прочности, и без подпирающих их контрфорсов сооружение рухнуло бы; постоянно разрушаясь, необходимо постоянно создавать колонии каменщиков вокруг них, чтобы восстанавливать их постоянное разрушение. Эта расшитая каменная кладка, становящаяся все более хрупкой по мере подъема на шпиль, не выдерживает сама по себе; ее приходится крепить к железному каркасу, а поскольку железо ржавеет, вызывается кузнец, который вносит свою лепту в поддержание этого неустойчивого, обманчивого великолепия. Внутреннее убранство настолько пышное и сложное, на окнах так богато видна колючая и спутанная растительность, а партеры, кафедра и перила украшены такими замысловатыми, извилистыми, фантастическими арабесками, что церковь больше не кажется священным памятником, а редким образцом ювелирного искусства. Это обширное сооружение из разноцветного стекла, гигантское произведение филигранной работы, праздничный декор, столь же тщательно продуманный, как у королевы или невесты; это украшение нервной, перевозбужденной женщины, похожее на экстравагантные костюмы того времени, чья тонкая и болезненная поэзия своим избытком подчеркивает необычные чувства, лихорадочные, неистовые и бессильные устремления, свойственные эпохе рыцарей и монахов.

Ибо эта архитектура, просуществовавшая четыре столетия, не ограничивается одной страной или одним описанием здания; она распространена по всей Европе, от Шотландии до Сицилии, и используется во всех гражданских и религиозных, общественных и частных памятниках. Его отпечаток несут не только соборы и часовни, но и крепости, дворцы, костюмы, жилища, мебель и оборудование. Его универсальность, соответственно, выражает и свидетельствует о великом нравственном кризисе, одновременно болезненном и возвышенном, который на протяжении всего средневековья возвышал и в то же время приводил в беспорядок человеческий интеллект.

[1] *Рим, тридцать лет до нашей эры*, автор Виктор Дурной.

[2] Андре ле Шапелен.

Человеческие институты, подобно живым организмам, создаются и разрушаются их собственными силами; и их здоровье проходит или их излечение осуществляется исключительно в силу их природы и их положения. Среди этих феодальных вождей, которые правили и грабили людей в средние века, в каждой стране был один, более сильный, политичный и занимавший лучшее положение, чем другие, который считал себя хранителем общественного порядка; поддерживаемый общественными чувствами, он постепенно ослаблял и покорял, подчинял и спланивал других и, организовав систематическое послушное управление, стал под именем короля главой нации. К пятнадцатому веку бароны, ранее равные ему, были всего лишь его офицерами, а к семнадцатому веку они были просто его придворными.

Обратите внимание на значение этого термина. Придворный — это член королевского двора; иными словами, лицо, на которое возложена какая-либо функция или домашние обязанности во дворце — будь то камергер, конюший или дворянин приемной, — получающий жалованье и обращающийся к своему господину со всем почтением и церемониальной подобострастностью, подобающими такой должности. Но этот человек не камердинер, как в восточных монархиях, ибо его предок, дед его деда, был равным, компаньоном, пэром короля; и по этой причине он сам принадлежит к привилегированному классу, к дворянству. Он служит своему принцу не только из личных интересов; его преданность ему является делом чести. Принц, в свою очередь, никогда не пренебрегает уважением к нему. Людовик XIV. выбросил свою трость в окно, чтобы не поддаваться искушению ударить Лаузуна, который оскорбил его. Придворный пользуется почетом у своего хозяина и считается членом его общества. Он живет с ним в дружеских отношениях, танцует на его балах, обедает за его столом, ездит в одном экипаже, сидит в одних креслах и посещает один и тот же *салон*. На такой основе возникла придворная жизнь; сначала в Италии и Испании, затем во Франции, а затем в Англии, Германии и на севере Европы. Франция была ее центром, и Людовик XIV. придал ей главный *статус*.

Давайте изучим влияние этого нового положения вещей на умы и характеры. Королевский *салон* является первым в стране, и его посещает самое избранное общество; следовательно, самый почитаемый персонаж, образованный человек, которого все принимают за образец, — это дворянин, наслаждающийся близостью со своим сувереном. Этот дворянин оказывает щедрые услуги людям; он считает себя представителем высшей расы и говорит себе: *благородство обязывает*. Он более других людей чувствителен к вопросам чести и свободно рискует своей жизнью при малейшем оскорблении. При Людовике XIII. четыре тысячи дворян были убиты на дуэлях. Презрение к опасности, в глазах этого дворянина, является первой обязанностью души благородного происхождения. Денди, светский человек, так тщательно подбирающий свои ленты, так бережно относящийся к своему перрюку, готов разбить лагерь во фландрской грязи и подставлять себя под пули за час совместной жизни в Неервиндене. Когда Люксембург объявляет, что он собирается дать сражение, Версаль пустеет; все эти молодые надушенные кавалеры спешат к армии, как будто они собираются на бал. Наконец, благодаря остаткам духа древнего феодализма, наш дворянин считает монарха своим естественным законным главой: он знает, что связан с ним, как некогда вассал со своим сюзереном, и при необходимости отдаст ему свою кровь, свое имущество и свою жизнь. При Людовике XVI дворяне добровольно поступали в распоряжение короля, и 10 августа многие были убиты ради него.

Но, тем не менее, они придворные, то есть светские люди, и в этом отношении безупречно вежливы. Сам король подает им пример. Людовик XIV. вен снял шляпу перед горничной, а в Мемуарах Сен-Симона упоминается герцог, который отдавал честь так часто, что был вынужден пересекать дворы Версаля с непокрытой головой. Придворный, по той же причине, совершенен во всем, что относится к хорошим беседам; язык никогда не подводит его в трудных обстоятельствах; он дипломат, владеет собой, искусен в искусстве маскировки, утаивания, льстить и управлять другими, никогда не обижая и часто угождая. Все эти качества и чувства проистекают из аристократического духа, утонченного обычаями общества; они достигают совершенства при этом дворе и в этом столетии. Любому, кто в настоящее время склонен восхищаться отборными цветами этого утраченного и нежного вида, не нужно искать их в нашем уравненном, грубом и смешанном обществе, но следует обратиться к элегантным, формальным, монументальным цветникам, в которых они некогда цвели.

Вы можете себе представить, что люди такого склада, должно быть, выбирали удовольствия, соответствующие их характеру. Их вкусы, действительно, как и их личности, были благородными; ибо они были благородны не только по рождению, но и по своим чувствам; и правильными, потому что они были воспитаны практиковать и уважать то, что им подобало. Именно этот вкус в семнадцатом столетии сформировал все их произведения искусства — серьезные, возвышенные, суровые произведения Пуссена и Лесюэра, серьезную, помпезную, тщательно продуманную архитектуру Мансара и Перро и величественные симметричные сады Ленотра. Вы найдете его следы в отделке интерьеров, костюмы, украшения дома, и экипажи из гравюр и картин Perelle, Себастьян Леклерк, Eigaud, Нантей, и многие другие. Версаль с его группами благовоспитанных богов, его симметричные аллеи, моя духовная вода-работает, его ЛарГэ искусственных бассейнов, подстричь деревья, смоделированных в области архитектурного дизайна, это шедевр в этом направлении; все его здания и партеры, все, к нему принадлежащее, было построено для мужчин заботит их достоинства и строгого соблюдения вэрс признанного эталона социальной этики. Но отпечаток еще более заметен в литературе той эпохи. Никогда ни во Франции, ни в Европе искусство изящного письма не было доведено до такого совершенства. Величайшие французские авторы, как вам известно, принадлежат к этой эпохе — Боссюэ, Паскаль, Лафонтен, Мольер, Корнель, Расин, Ларошфуко, мадам де Севинье, Буало, Лабрюйер, Бурдальоне и другие. Великие люди писали не только хорошо, но и почти все; Курьер утверждал, что горничная тех дней разбиралась в стиле больше, чем современная академия. На самом деле, хороший стиль в то время витал в воздухе, люди бессознательно вдыхали его; он преобладал в переписке и в разговорах; этому учил двор; он вошел в привычки людей во всем мире..... Человек, который стремился быть безупречным и корректным в поведении, должен был быть таким же и в атрибутах языка и стиля. Среди стольких отраслей литературы есть одна, трагедия, которая достигла исключительной степени совершенства и которая в большей степени, чем все остальные, представляет в то время самый поразительный пример гармонии, которая связывает воедино человека и его произведения, нравы и искусства.

Сначала заслуживают внимания общие черты этой трагедии; все они рассчитаны на то, чтобы понравиться знати и членам двора. Поэту не чуждо смягчение правды, которая по своей природе часто груба; он не допускает убийств на сцене; он маскирует жестокость и отвергает насилие, такое как удары, бои, вопли и стоны, все, что могло бы оскорбить чувства зрителя, привыкшего к умеренности и элегантности *салона*. По той же причине он исключает беспорядок, никогда не отдаваясь на волю фантазии, как Шекспир; его план регулярен, он не

допускает никаких непредвиденных происшествий, никакой романтической поэзии. Он продумывает свои сцены, объясняет входы, подчеркивает интерес своего произведения, готовит почву для внезапных поворотов судьбы, умело предвидит развязки и направляет их. Наконец, он распространяет по всеудиалогу, подобно однородному блестящему лаку, выученное стихосложение, состоящее из отборных терминов и самых гармоничных рифм. Если мы поищем костюмы для этой драмы на гравюрах того времени, мы найдем героев и принцесс, появляющихся в меховых доспехах, вышиванках, сапожках, шпагах и плюмажах — короче говоря, в костюмах, греческих по названию, но французских по вкусу и моде; таких, в каких король, дофин и принцессы дефилировали под музыку скрипок на придворных представлениях балетов.

Обратите внимание, кроме того, что все его персонажи - придворные, короли и королевы, принцы и принцессы королевской крови, послы, министры, офицеры гвардии, *мужчины*,^[1] иждивенцы и доверенные лица. Спутники принцев - это здесь не дворцовые рабы и кормилицы, рожденные под крышей своего господина, как в древнегреческой трагедии, а фрейлины, конюхи и кавалеры из прихожей, на которых возложены определенные обязанности в королевском доме; мы легко распознаем в их разговорчивости, в их умении льстить, в их безупречном образовании, в их изысканных манерах и в их монархических чувствах как подданных и вассалов. Их хозяева, как и они сами, - французские дворяне семнадцатого века, гордые и обходительные, героические у Корнеля и благородные у Расина; они галантны с дамами, верны своему имени и расе, способны пожертвовать своими самыми дорогими интересами и сильнейшими привязанностями ради своей чести и неспособны произнести приказ или поступок, который не разрешила бы самая строгая вежливость. Ифигения, в Расине, предал ее отца к ее палачам, не жалеет жизни, плакал, как девочка, как у Еврипида, но думает, что это ее обязанность слушаться своего отца и своего короля без тропот, и умереть без слез, потому что она принцесса. Ахилл, который у Гомера топчет, все еще не успокоившись, тело умирающего Гектора, чувствуя себя львом или волком, как будто он готов "съесть сырое мясо" своего поверженного противника, является, у Расина, принцем Конде, одновременно блестящим и обольстительным, страстно заботящимся о чести, преданным прекрасному, импульсивным, это правда, и раздражительным, но со сдержанной живостью молодого офицера, который, даже будучи очень взволнован, сохраняет хорошее воспитание и никогда не опускается до жестокости. Все эти персонажи являются образцами вежливого обращения и демонстрируют безупречное знание мира. Вспомните у Расина первый диалог *Ореста* и *Пирра*, и всю часть *Акомата* и *Улисса*; нигде не проявляется большего такта или ораторской ловкости; нигде так искусно не используются комплименты и лесть, экзорцизмы так хорошо сбалансированы, такое быстрое откровение, такая остроумная корректировка, такой тонкий намек на соответствующие мотивы. Самые необузданные и пылкие любовники — *Ипполит*, *Британик*, *Пирр*, *Орест* и *Ксифарес* — опытные кавалеры, которые исполняют мадригал и кланяются с величайшим почтением. Какими бы неистовыми ни были их страсти, *Гермиона*, *Андромаха*, *Боксан* и *Беренис* сохраняют тон лучшего общества. *Митридат*, *Федра*, и *Аталия*, умирая, выражают себя в правильные периоды, ибо принц должен быть принцем до конца и умереть должным образом. Эту драму можно было бы назвать идеальной картиной мира моды. Как и готическая архитектура, она представляет собой позитивную целостную сторону человеческого разума, и именно поэтому она стала такой универсальной. Он был импортирован или имитировался вместе с сопутствующими ему вкусом, литературой и манерами при каждом европейском дворе - в Англии после реставрации Стюартов; в Испании с

приходом Бурбонов; и в Италии, Германии и России в восемнадцатом веке. Мы вправе утверждать, что в ту эпоху Франция была воспитательницей Европы; она была источником, из которого черпалось все элегантно и приятное, все, что было уместно по стилю, утонченно по идеям и совершенно в искусстве социального общения. Если дикий москвич, тупой немец, флегматичный англичанин или любой другой нецивилизованный или получивилизованный человек Севера бросал свое бренди, трубку и меха, свою феодальную, охотничью или сельскую жизнь, то он отправлялся во французские *салоны* и к французским книгам, чтобы овладеть искусством вежливости, светскости и беседы.

[1] Сводный брат, школьный товарищ или другой близкий человек этого класса.

VIII.

Это блестящее общество просуществовало недолго; именно его собственное развитие стало причиной его распада. Правительство, будучи абсолютным, в конце концов стало небрежным и тираническим; и, кроме того, король даровал лучшие должности и величайшую милость только тем из знати своего двора, которые пользовались его близостью. Это казалось несправедливым по отношению к *буржуазии* и к народу, который, значительно увеличив численность, богатство и интеллект, чувствовал, что их власть увеличивается пропорционально росту их недовольства. Французская революция, соответственно, была их работой; и после десяти лет испытаний они установили систему демократии и равенства, в которой, согласно установленному порядку продвижения по службе, все гражданские должности были обычно доступны каждому. Войны империи и заразительный пример постепенно распространили эту систему за пределы Франции, и какими бы ни были местные различия временные задержки, теперь очевидно, что тенденция всей Европы - подражать ей. Новое устройство общества в сочетании с изобретением промышленного оборудования и значительным сокращением грубости в манерах и обычаях изменило состояние, а также характер человека. Отныне человек освобожден от произвольных мер и находится под защитой хорошей полиции. Каким бы низшим ни было его происхождение, перед ним открыты все возможности; огромное количество полезных вещей, места, доступные для беднейших, удобства и удовольствия, о которых два столетия назад богатые были в полном неведении. Опять же, строгость власти смягчается как в обществе, так и в семье; отец теперь является товарищем своих детей, а гражданин стал равным благородному. Короче говоря, человеческая жизнь характеризуется меньшей степенью страданий и меньшей степенью угнетения.

Но, как аналог этого, мы видим, как честолюбие и алчность расправляют свои крылья. Привыкший к комфорту и роскоши, получающий то, то там проблески счастья, человек начинает считать счастье и комфорт своим долгом. Чем больше он получает, тем требовательнее становится, и тем больше его притязания превышают его приобретения. Практические науки также достигли большого прогресса, и наука распространилась, освобожденная мысль предается всем смелым предприятиям; отсюда происходит, что люди, отказываясь от традиций, которые прежде регулировали их верования, считают себя способными с помощью одного интеллекта достичь высших истин. Обсуждаются вопросы любого рода, моральные, политические и религиозные; люди ищут знания, пробираясь ощупью во всех направлениях. Вот уже пятьдесят лет мы наблюдаем этот странный конфликт систем и сект, каждая из которых предлагает нам новые верования и совершенные истории счастья.

Такое положение вещей оказывает чудесное воздействие на умы и идеи. Представительный мужчина, то есть персонаж, который занимает сцену и к которому зрители проявляют наибольший интерес и симпатию, — это меланхоличный, амбициозный наш мечтатель - Рене, Фауст, Вертер и Манфред — тоскующее сердце, беспокойное, блуждающее и неизлечимо несчастное. И он несчастен по двум причинам. Во-первых, он чрезмерно чувствителен, слишком легко поддается влиянию меньшего из зол жизни; у него слишком великатыга к тонким и блаженным ощущениям; он слишком привык к комфорту; он не получил полуфеодалного и полудеревенского образования наших предков; с ним не обращался грубо отец, его не били плетью в колледже, его не заставляли сохранять почтительную вежливость в присутствии великих личностей, а домашняя дисциплина тормозила его умственный рост; его не заставляли, как в древние времена, использовать собственную руку и оружие. меч, чтобы защитить себя, путешествовать верхом и спать в неприятных вещах. В мягкой атмосфере современного комфорта и сидячего образа жизни он стал хрупким, нервным, возбудимым и менее способным приспособиться к тому образу жизни, который всегда требует усилий и доставляет неприятности.

С другой стороны, он скептик. Общество и религия встревожены — в разгар череды доктрин и наплыва новых теорий - его преждевременные суждения, слишком быстро усвоенные и слишком скоро необузданные, рано и слепо уводят его с проторенной дороги, которая по привычке была для его отцов очень гладкой, и по которой они шли, ведомые традицией и управляемые авторитетом. Пали все барьеры, служившие проводниками для умов, и он устремляется вперед, в обширное, сбивающее с толку поле, открывшееся перед его глазами; движимый почти сверхчеловеческими амбициями и любопытством, он устремляется в погоню за абсолютной истиной и бесконечным счастьем. Ни любовь, ни слава, ни знание, ни могущество, какие мы находим в этом мире, не могут удовлетворить его; неводержанность его желаний, вызванная неполнотой его завоеваний и ничтожеством его удовольствий, оставляет его распростертым среди руин его собственной природы, без его пресыщенного, ослабленного, бессильного воображения, способного представить ему *запредельное*, которого он жаждет, и неизвестное, *чего* у него нет. Это зло было названо великой болезнью века. Сорок лет назад она была в полной силе, и под кажущейся холодностью или мрачной бесстрастностью позитивного ума наших дней она все еще существует.

У меня нет времени показывать вам бесчисленные последствия подобного состояния ума для произведений искусства. Вы можете проследить их в великом развитии лирической, сентиментальной и философской поэзии Франции, Германии и Англии; опять же, в искажении и обогащении языка и в изобретении новых классов и новых персонажей в литературе; в стиле и чувствах всех великих современных писателей, от Шатобриана до Бальзака, от Гете до Гейне, от Каупера до Байрона и от Альфиери до Леопарди. Вы обнаружите аналогичные симптомы в искусстве дизайна, если понаблюдаете за их лихорадочным, измученным и болезненно археологическим стилем, их стремлением к драматическому эффекту, психологическому самовыражению и точности изображения местности; если вы понаблюдаете за путаницей, которая затуманила школы и повредила их процессам; если вы обратите внимание на бесчисленные одаренные умы, которые, потрясенные новыми эмоциями, открыли новые пути; если вы проанализируете глубокую симпатию к пейзажу, которая породила целостное и оригинальное ландшафтное искусство. Ноздесь есть другое искусство, Музыка, которое внезапно достигло необычайного развития. Это развитие является одной из характерных черт

нашей эпохи, и я попытаюсь указать вам на зависимость этого от современного мышления, на узы, которыми они связаны.

Это искусство зародилось, и обязательно, в двух странах, где люди поют естественно, - Италии и Германии. Она вынашивалась в течение полутора столетий в Италии, от Палестрины до Перголезе, как раньше живопись от Джотто до Массаччо, дискотекаизучала процессы и нащупывала свой путь, чтобы заполучить ее ресурсы. В начале восемнадцатого века это внезапно вспыхнуло со Скарлатти, Марчелло и Генделем. Это самая замечательная эпоха. Живопись в это время перестала процветать в Италии, и в разгар политического застоя преобладали сладострастные, женоподобные нравы, собиравшие сигисбе, Линдоров и влюбленных дам для исполнения рулад и нежных сентиментальных сцен оперы. Серьезная, тяжеловесная Германия, в то время последнейобретшая самосознание, теперь преуспевает в том, чтобы показать серьезность и величие своих религиозных чувств, своих глубоких знаний и своих смутных меланхолических инстинктов в духовной музыке Себастьяна Баха, предвосхищающей евангельский эпосФ. Клопштока. Как в старой, так и в новой нации начинается господство и выражение *чувств*. Между ними, наполовину германскими, наполовину итальянскими, находится Австрия, примиряющая два духа, создающая Гайдна, Глюка и Моцарта. Музыка теперь становится космополитической иуниверсальной в рамках того великого ментального потрясения душ, названного Французской революцией, как раньше живопись под влиянием великого интеллектуального возрождения, известного под именем Ренессанса. Нам не нужно удивляться появлению этого нового искусства, ибо оно соответствует появлению нового гения — властного, болезненного, беспокойного, пылкого характера, который я попытался изобразить для вас. Именно к этому духу раньше обращались Бетховен, Мендельсон и Вебер, и к нему Мейербер, Берлиоз и Верди теперь стремятся приспособиться.

Музыка - орган этой чрезмерно утонченной чувствительности и смутных безграничных устремлений; она специально предназначена для этого служения, и ни одно искусство так хорошо не выполняет свою задачу. И это так потому, что, с одной стороны, музыка основана на более или менее отдаленной имитации крика, который является естественным, спонтанным, полным выражением страсти и который, воздействуя на нас через телесный стимул, мгновенно вызывает непроизвольнуюсимпатию, так что трепетная деликатность каждого нервного существа находит в нем свой импульс, свое эхо и своего помощника. С другой стороны, основанная на взаимоотношениях звуков, которые не представляют никакой живой формы и которые, особенно в инструментальной музыке, кажутся грезами бестелесной души, она лучше, чем любое другое искусство, приспособлена для выражения плавающих мыслей, бесформенных мечтаний, беспредельных желаний, грандиозных и печальных лабиринтов встревоженного сердца, которое стремится ко всему и привязано ни к чему. Вот почему, наряду с недовольством, волнениями и надеждами современной демократии, музыка покинула свои родные страны и распространилась по всей Европе; и вот почему в настоящее время вы видите сложнейшие симфонии, привлекающие толпы во Франции, где до сих пор национальная музыка сводилась к песням и мелодиям водевилей.

IX.

Приведенные выше иллюстрации, джентльмены, кажутся мне достаточными для установления закона, регулирующего характер и создание произведений искусства. И они не только

устанавливают это, но и точно определяют. В начале этого раздела я утверждал, что *произведение искусства определяется совокупностью, которая представляет собой общее состояние ума и окружающие манеры*. Теперь мы можем продвинуться еще на один шаг и отметить каждое звено цепи, связывающее воедино причину и следствие, точно в их порядке.

В различных примерах, которые мы рассмотрели, вы отметили, во-первых, *общую ситуацию*, другими словами, определенное универсальное состояние добра или зла, рабства или свободы, состояние богатства или бедности, особую форму общества, определенный вид религиозной веры; в Греции - свободный военный город с его рабами; в средние века - феодальный гнет, вторжение и разбой, а также возвышенную фазу христианства; придворная жизнь семнадцатого века; промышленная демократия девятнадцатого, руководствуясь наукой; короче говоря, группа обстоятельств, управляющих человеком и с которыми он вынужден смириться.

Эта ситуация развивает в человеке соответствующие потребности, отчетливые *склонности и особые чувства*— физическую активность, склонность к мечтательности; здесь грубость, а там утонченность; в одно время воинский инстинкт, в другое - разговорный талант, в третье - любовь к любезностям тысячу других сложных и разнообразных особенностей. В Греции мы видим физическое совершенство и баланс способностей, которые не нарушаются физическим трудом или умственным перенапряжением жизни; в средние века - невозддержанность чрезмерно возбужденного воображения и утонченность женской чувствительности; в семнадцатом веке - лоск и благовоспитанность общества и достоинство аристократических *салонов*; а в наше время - величие раскованных амбиций и болезненность неудовлетворенных стремлений.

Итак, эта группа чувств, склонностей и потребностей, будучи сосредоточена в одном человеке и мощно им демонстрируемая, составляет *представительного мужчину*, то есть образцового персонажа, которому его современники воздают все свое восхищение и всю свою симпатию; есть, например, в Греции обнаженный юноша прекрасной расы, достигший совершенства во всех физических упражнениях; в средние века - восторженный монах и влюбленный рыцарь; в семнадцатом веке - безупречный придворный; а в наши дни - меланхоличный ненасытный мужчина или Вертер.

Более того, поскольку этот персонаж является самым пленительным, самым важным и наиболее заметным из всех, именно его художники представляют публике, ныне сконцентрированной в идеальном персонаже, когда их искусство, такое как живопись, скульптура, драма, романтика или эпос, носит имитационный характер; ныне рассеянной по своим элементам, как в архитектуре и музыке, где искусство возбуждает эмоции, не воплощая их. Следовательно, весь их труд можно резюмировать следующим образом: они либо представляют этот персонаж, либо обращаются к нему сами; симфонии Бетховена и "многоэтажные окна" соборов обращены к нему; и он представлен в античной группе "Ниоба" и в "Агамемноне" и "Ахилле" Расина. *Следовательно, все искусство зависит от него*, поскольку все искусство применяется только для того, чтобы соответствовать ему или выражать его.

Общая ситуация, провоцирующая тенденции и особые способности; представительный человек, воплощающий эти преобладающие тенденции и способности; звуки, формы, цвета или язык, придающие этому характеру чувственную форму или соответствующие составляющим его тенденциям и способностям, - таковы четыре термина серии; первый несет в себе второй, второй - третий, а третий - четвертый, так что малейшее изменение любого из

влечет за собой соответствующее изменение в тех, которые следуют, и выявляет соответствующее изменение в тех, которые предшествуют ему, позволяя абстрактно рассуждать в любом направлении по восходящей или нисходящей шкале прогрессии.^[1] Насколько я могу судить, эта формула охватывает все. Если теперь мы вставим между этими различными терминами сопутствующие причины, возникающие для изменения их последствий; если, чтобы объяснить настроения эпохи, мы добавим изучение расы к изучению социальной среды; если, чтобы объяснить произведения искусства любой эпохи, мы рассмотрим, помимо преобладающих тенденций этой эпохи, конкретный период искусства и особые чувства каждого художника, тогда мы выведем из закона не только великие революции и общие формы человеческого воображения, но, опять же, различия между национальными школами, непрекращающиеся вариации различных стилей и оригинальных характеристик работ когда-либо великого мастера. Исходя из этого, такое объяснение будет полным, поскольку оно дает сразу общие черты каждой школы и отличительные черты, которые в этой школе характеризуют отдельных людей. Мы собираемся приступить к этому исследованию, связанному с итальянским искусством; это долгая и трудная задача, и мне нужно ваше внимание, чтобы довести ее до конца.

[1] Этот закон может применяться при изучении любой литературы и любого искусства. Студент может начать с четвертого семестра, переходя от этого к первому, строго придерживаясь порядка прохождения серии.

X.

Прежде чем продолжить, джентльмены, есть практический и личный вывод, вытекающий из наших исследований, который применим к нынешнему порядку вещей.

Вы заметили, что каждая ситуация вызывает определенное состояние ума, за которым следует соответствующий класс произведений искусства. Вот почему каждая новая ситуация должна порождать новое состояние ума и, как следствие, новый класс произведений; и вот почему социальная среда сегодняшнего дня, находящаяся в процессе формирования, должна создавать свои собственные произведения, подобно социальным средам, которые были до нее. Это не простое предположение, основанное на потоке желаний и надежды; это результат закона, опирающегося на авторитет опыта и свидетельства истории. С момента установления закона он хорош на все времена; связи вещей в настоящем сопровождают связи вещей в прошлом и в будущем. Соответственно, в наши дни нет необходимости говорить, что искусство исчерпало себя. Это правда, что определенные школы больше не существуют и не могут быть возрождены; что определенные искусства приходят в упадок, и что будущее, в которое мы вступаем, не обещает предоставить ту пищу, в которой они нуждаются. Но само искусство, представляющее собой способность воспринимать и выражать ведущий характер объектов, столь же долговечно, как и цивилизация, лучшим и самым ранним плодом которой оно является. Какими будут его формы, и какое из пяти великих искусств обеспечит механизм выражения будущих чувств, решать не нам, мы вправе утверждать, что возникнут новые формы и будет найдена соответствующая форма, по которой их можно будет отлить. Нам стоит только открыть глаза, чтобы увидеть перемену, происходящую в состоянии людей и, следовательно, в их умах, столь глубокую, столь всеобщую и столь стремительную, что ни одно другое столетие не было свидетелем подобной перемены. Три причины, сформировавшие современный разум,

продолжают действовать со все возрастающей эффективностью. Вы вообще в курсе, что открытий в положительных науках множатся ежедневно; то, геологии, органической химии, истории, целые отрасли физики и зоологии, современных производств; что по мере роста опыта, яfinite, и применение открытий неограниченное; это средство коммуникации и транспорта, выращивание, торговля, механическими приспособлениями, все элементы человеческой власти, ежегодно распространения и концентрации сверх всяких ожиданий. Никто из вас не знает, что политическая машина работает более гладко в том же смысле; что сообщества, становясь более рациональными и гуманными, следят за внутренним порядком, защищают таланты, помогают слабым и бедным; короче говоря, что везде и всеми способами человек развивает свои интеллектуальные способности и улучшает свое социальное положение. Соответственно, мы не можем отрицать, что привычки, идеи и состояние людей изменяются сами по себе, равно как и отвергать то следствие, что такое обновление умов и вещей влечет за собой обновление искусства. Первый период этой эволюции дал начало славной французской школе 1830 года; нам остается стать свидетелями второго — поля, открытого для ваших амбиций и вашего труда. На самом пороге вы имеете право предвещать хорошее своему веку и самим себе; ибо терпеливое исследование, которое мы только что закончили, показывает вам, что для создания прекрасных произведений необходимо единственное условие, указанное великим Гете: "Наполните свой разум и сердце, какими бы большими они ни были, идеями и чувствами вашей эпохи, и за этим последует работа".

КОНЕЦ.